



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Recepción de la «trilogía rural» de Lorca en París:  
*Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba*  
(1938-1999)

The reception of Lorca's "rural trilogy" in Paris:  
*Bodas de Sangre, Yerma and La Casa de Bernarda*  
*Alba* (1938-1999)

Autor/es

Julia Belío Bergua

Director/es

Jesús Rubio Jiménez

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2016

## ÍNDICE

<b>1. PROCESO DE ELABORACIÓN DEL TRABAJO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. INTRODUCCIÓN GENERAL A LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA .....</b>	<b>5</b>
A. SITUACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: LA RENOVACIÓN LORQUIANA.....	5
B. DEBATE EN TORNO A LA «TRILOGÍA RURAL».....	9
<b>3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES .....</b>	<b>15</b>
A. <i>BODAS DE SANGRE</i> .....	15
B. <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> .....	24
C. <i>YERMA</i> .....	37
<b>4. CONCLUSIONES .....</b>	<b>49</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>55</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>69</b>
ANEXO 1: FICHAS ARTÍSTICAS Y RELACIÓN COMPLETA DE CRÍTICAS .....	69
ANEXO 2: IMÁGENES.....	95
ANEXO 3: PROGRAMAS DE LAS REPRESENTACIONES.....	123
ANEXO 4: EJE CRONOLÓGICO.....	147

## 1. PROCESO DE ELABORACIÓN DEL TRABAJO

Aprovechando mi estancia en París como estudiante Erasmus durante el curso 2015/2016 decidí realizar un Trabajo de Fin de Grado que abarcara algún aspecto que no hubiera podido ser estudiado en la Universidad de Zaragoza. Así, con la ayuda de mi tutor, barajamos en primer lugar la posibilidad de estudiar las obras españolas que han sido representadas en la Ópera de París. Tras iniciar una pequeña investigación en los fondos de su Biblioteca y, simplemente, por gustos personales, decidí cambiar la temática y alejarme del teatro musical. Así surgió la idea de estudiar la recepción del teatro de Lorca en la capital francesa. Una vez tomada la decisión de seguir esta línea de investigación hubo que aclarar en qué fondos podía encontrarse la información que necesitaba para ello: el departamento de Artes del Espectáculo de la Biblioteca Nacional de Francia, que se convirtió en mi lugar de trabajo durante varios meses.

En sus archivos se hallan recogidas las críticas periodísticas aparecidas tras las representaciones de obras de Lorca en París. Estos documentos están organizados y clasificados por salas de teatro y por temporadas. Hay que destacar la ausencia de los números de página en los que aparece cada crítica, lo que me ha hecho imposible detallarlos en las referencias bibliográficas. En los primeros días de trabajo con este material la documentación me parecía inabarcable. Teniendo en cuenta las limitaciones del trabajo, pronto tuve que concretar el objeto de estudio. Dado el reconocimiento internacional de lo que se conoce como «trilogía rural», nomenclatura que engloba a *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*, decidí centrarme en estas obras. También consideré necesario realizar una acotación temporal limitándome a los montajes llevados a cabo a lo largo del siglo XX.

Una vez establecidos estos límites comenzó el verdadero proceso de búsqueda de la información. Dicho proceso no es complejo, aunque sí un poco lento y, al principio, totalmente desconocido para mí: ha sido necesario buscar las referencias en el catálogo y realizar una petición en línea de los documentos para poder proceder a su lectura trascurridos tres días. Muy pocos de ellos están digitalizados y, por tanto, la mayoría han sido consultados *in situ*. Pronto me di cuenta de que la información seguía siendo demasiada, por lo que consideré conveniente limitar el estudio a las funciones representadas en los teatros más importantes de París, centrándome solo en los que se encuentran dentro del llamado «París intramuros» y descartando aquellos situados en los barrios exteriores.

Una vez realizado este segundo paso, los datos fueron ordenados y clasificados con el objetivo de tener una visión general del conjunto. Además de las propias críticas, también tuve acceso a los programas de muchas de las representaciones, que facilitaron la información necesaria para la realización de las fichas artísticas. Para aquellas representaciones de las que no se habían guardado programas la información fue extraída de las referencias encontradas en las propias críticas, aunque alguna ha podido quedar incompleta. El acceso a recursos sonoros o visuales ha resultado imposible y solo he podido incorporar fotografías de los programas y reproducciones de las fotos que aparecieron en prensa acompañando a los artículos. Las imágenes que se han incorporado (anexos 2 y 3) han sido tomadas con un teléfono móvil, por lo que la calidad dista mucho de ser óptima.

Tras recopilar y ordenar toda esta información, trabajo que llevó varias semanas, pude elaborar el análisis de las representaciones consideradas más importantes. Para las tres obras se tienen en cuenta la primera representación, por la importancia que puede suponerse, y una segunda que ha sido considerada más relevante atendiendo a la documentación consultada.

El acceso a bibliografía general sobre García Lorca y su obra no es fácil en las bibliotecas universitarias de París. Si bien abundan ejemplares de sus obras en los departamentos de Literatura Española, encontrar estudios elaborados al respecto, Actas de Congresos, revistas, ... es complejo. Por esta razón, este tipo de información, necesaria, entre otras cosas, para la parte de Introducción, ha tenido que ser consultada en la Universidad de Zaragoza.

El proceso de elaboración de este trabajo, que comenzó en octubre de 2015 en París, no ha sido fácil pero sí enormemente interesante. Cuando decidí realizarlo era consciente de las dificultades a las que me enfrentaba. En primer lugar, acceder a la bibliografía básica, es decir, a las críticas periodísticas, ha supuesto trabajar durante muchos meses con información en una lengua extranjera que supone un esfuerzo añadido que no se encuentra en la consulta de bibliografía en español. En segundo lugar, la metodología que ha sido necesaria seguir me ha resultado totalmente desconocida, puesto que a lo largo de los cuatro años del Grado que vamos a terminar nunca me he enfrentado a un estudio que supusiera una manera de trabajar similar. Sin embargo, pese a ello, creo que el esfuerzo ha merecido la pena puesto que he cumplido con el objetivo

propuesto. Así, con un gran sentimiento de satisfacción por la experiencia y el conocimiento adquiridos, dejo paso al fruto de este proceso lleno de esfuerzo.



## 2. INTRODUCCIÓN GENERAL A LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

### A. SITUACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: LA RENOVACIÓN LORQUIANA.

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, Granada, el 5 de junio de 1898 y murió, asesinado por los franquistas, el 18 de agosto de 1936. Su vida y su producción, tanto poética como dramática, son más que conocidas no solo en España sino a nivel internacional, lo que ha convertido al granadino en uno de los intelectuales más apreciados y conocidos de nuestro país. Manuel Cabello Pino demuestra este aspecto a través de acertados argumentos y defiende la consideración de Lorca como autor canónico de la literatura europea:

Si tuviéramos que realizar hoy día un canon de la literatura europea del siglo XX, el primer autor español que debiera aparecer, es decir, el más inamovible dentro de ese canon sería desde luego Federico García Lorca y lo sería sobre todo gracias a su trilogía rural compuesta por *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*.<sup>1</sup>

Aunque del debate suscitado por la clasificación de «trilogía rural» nos ocuparemos más adelante, vemos ya como las tres obras que abarca este trabajo contribuyeron de manera, no exclusiva pero sí decisiva, al éxito de Lorca en toda Europa.

Tal y como apunta Cabello Pino pero también otros críticos, el éxito del gran poeta andaluz se basa, simplificando mucho, en su capacidad de fusionar temas y elementos tradicionales con aspectos provenientes directamente de las vanguardias históricas europeas. Esto se aprecia en obras poéticas como el conocido *Romancero Gitano* pero también en las tres obras dramáticas en las que se centra este trabajo. Aunque los conocidos como «dramas irrepresentables» (*Así que pasen cinco años* y *El Público*) son considerados propiamente de experimentación vanguardista, *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba* han sido vistos como una mezcla de recursos de ambas tradiciones. José Luiz Plaza Chillón analiza, no los textos, sino los montajes de Lorca y de otros autores y directores contemporáneos para demostrar la innovación que llevaron a cabo también en el campo de la escenografía. Estos directores recurrían al trabajo de pintores vanguardistas tan significativos como Dalí o Picasso para la creación y el

---

<sup>1</sup> Manuel Cabello Pino, «García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo», *Mil Seiscientos Dieciséis: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. XI, 2006, p.132.

diseño de los escenarios de sus obras, ayudando así a la confluencia y fusión de las dos artes.

En otras tendencias más innovadoras irá quedando poco a poco desplazado por un nuevo modo de especialización, cambiando el denostado carácter hermético que el oficio artístico tenía. Se producirá un progresivo trato entre artistas plásticos de vanguardia, con autores teatrales y directores escénicos; esta era la corriente dominante en la Europa de la modernidad y cuyo reflejo en España fue mínimo, si exceptuamos a algunos de los grandes nombres del teatro español en aquellos tiempos, principalmente Martínez Sierra, García Lorca, Rivas Cherif o Valle Inclán. Esto enriquecería decisivamente nuevos planteamientos estéticos a la hora de llevar a cabo un montaje escénico.<sup>2</sup>

Hace referencia concreta a la colaboración de Salvador Dalí y Federico García Lorca en el diseño de los decorados para el estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona o con José Caballero para el reestreno de *Bodas de Sangre* de 1935. Además, Plaza Chillón resalta la importancia del trabajo del Teatro Universitario *La Barraca* dirigido por Eduardo Ugarte y por el propio García Lorca en la difusión en nuestro país de un nuevo tipo de trabajo y de lenguaje artístico: «Así, lo que en las distintas galerías de arte hubieran sido ya las habituales manifestaciones plásticas vanguardísticas, pasaban a ser aquí una experiencia completa y nueva; y un acto de verdadera comunicación artística en un acercamiento más espontáneo y popular.»<sup>3</sup> Vemos, por tanto, una de las muchas facetas que hicieron de Lorca un dramaturgo innovador en el panorama teatral de su tiempo.

Pero para comprender la concepción que el autor tenía del teatro y del espectáculo vamos a presentar de manera resumida la situación en España de la producción dramática de principios del siglo XX, en la que García Lorca supo destacar. La escena estaba dominada por el teatro comercial de autores como Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Pedro Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero o Jardiel Poncela y Miguel Mihura, autores de los que Lorca quería, sin duda, distanciarse. En el panorama europeo la situación era muy distinta y la revolución teatral llegaba de mano de Ibsen, Beckett o Chéjov. A estos querrán aproximarse algunos dramaturgos españoles, descontentos con la crisis que sufría el teatro español, que no lograba renovarse ni estar a la altura del teatro de otros países europeos. Aquí encontramos las ya nombradas «obras irrepresentables» de Lorca: *El público* y *Así que pasen cinco años*. Aunque la

---

<sup>2</sup> José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo», Teatro: Revista de Estudios Teatrales, nº13-14, 1998-2001, p.105.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.133.



innovación en ellas es indiscutible, la complejidad de realización y de comprensión que suponían las alejaban de conseguir el objetivo lorquiano de llegar, con su mensaje, al público. El éxito del dramaturgo, como intenta demostrar Cabello Pino, llegará con la fusión de elementos del mundo tradicional y popular junto con las nuevas técnicas de vanguardia que se muestra en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*. De esta manera conseguía diferenciarse de las obras comerciales y acercarse a la producción europea, pero permitiendo al público la comprensión de su mensaje.

En cuanto a la concepción lorquiana del teatro y del objetivo que perseguía con sus obras es fundamental recurrir a las palabras del propio dramaturgo. Así, por ejemplo, es conveniente destacar algunas ideas de su «Charla sobre teatro», donde explica lo que ha de ser, para él, la experiencia teatral:

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido. [...] El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. [...] Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo". No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución. [...] Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible. [...] El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.<sup>4</sup>

También es indispensable recurrir a la entrevista de Felipe Morales, en la que Lorca expone de nuevo su visión y critica la situación del panorama teatral:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.

---

<sup>4</sup> Miguel García Posada (pról.), *Obras Completas*, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1966, p.254-256.

Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las manos de sus autores. Hay personajes huecos, vacíos totalmente, a los que solo es posible ver a través del chaleco de un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes.<sup>5</sup>

Con este breve resumen de la situación del teatro español de principios del siglo XX podemos concluir que la renovada concepción de la experiencia teatral lorquiana convertirá al poeta en un autor canónico de la literatura del pasado siglo. Debido a los innumerables estudios existentes sobre el tema, consideramos suficientes estos comentarios para explicar el contexto de la producción de Federico García Lorca. Teniendo en cuenta el objetivo de nuestro trabajo, creemos oportuno centrar la mirada en las tres obras que nos ocupan, concretamente en el debate que suscita su denominación de «trilogía rural» y que conlleva, de manera indisoluble, un análisis sobre la tradición trágica en la obra del poeta y dramaturgo.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.630.

## B. DEBATE EN TORNO A LA «TRILOGÍA RURAL».

En muchos manuales, artículos, libros, ediciones, ... *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba* son consideradas las tres obras conformantes de lo que Lorca llamó «trilogía rural». Esta clasificación ha suscitado importantes debates entre los críticos, sobre todo en relación con la última obra del dramaturgo, *La Casa de Bernarda Alba*. Dichas discusiones se centran en la consideración del drama como parte de esa trilogía debido a que Lorca nunca la incluyó en ella. Para entender mejor este problema consideramos necesario recurrir a las palabras del autor. En una entrevista de Alardo Prats el 15 de diciembre de 1934 dice: «quisiera terminar la trilogía de *Bodas de Sangre*, *Yerma* y el drama de *Las hijas de Lot*.»<sup>6</sup> En una ocasión posterior, tras el estreno de *Yerma*, *El Sol* publica una nueva entrevista y en ella dice lo siguiente:

Ahora a terminar la trilogía que empezó con *Bodas de Sangre*, sigue con *Yerma* y acabará con *La destrucción de Sodoma*... Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor, pero sigo mi ruta. ¿Audacia? Puede ser, pero para hacer el pastiche quedan otros muchos. Yo soy un poeta y no he de apartarme de la misión que he emprendido. *La destrucción de Sodoma* está casi hecha. Y me parece que a los que les han gustado estas últimas obras mías, la futura no va a defraudarlos.<sup>7</sup>

Teniendo en cuenta las palabras de Lorca es más fácil comprender el origen del debate: cuando Lorca habla de la trilogía rural nunca incluye *La Casa de Bernarda Alba* sino dos tragedias, que Allan Josephs y Juan Caballero afirman que son la misma y que nunca se han publicado ni estrenado, *Las hijas de Lot* y *La destrucción de Sodoma*. Muchos críticos han discutido la inclusión o no de *La Casa* en la trilogía estudiando los elementos y características comunes de las obras, mostrando que, efectivamente, hay aspectos que nos permitirían considerarla la última del grupo, pero también la existencia de otros que la distancian demasiado de *Bodas de Sangre* y de *Yerma*.

El primer elemento que deberíamos considerar es el subtítulo de las tres obras.

- *Bodas de Sangre: tragedia en tres actos y siete cuadros.*
- *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros.*
- *La Casa de Bernarda Alba: drama de mujeres en los pueblos de España.*

Vemos que el concepto de tragedia aparece en las dos primeras obras, pero la última es definida como drama.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.545

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.552.

Atendiendo a esta diferencia, Joaquín Forradellas en su edición de *La Casa de Bernarda Alba* resume la problemática ya planteada y ofrece una serie de características comunes a las dos tragedias propiamente dichas, *Bodas de Sangre* y *Yerma*, que no comparte *La Casa*. Apunta, concretamente, al tratamiento de los personajes, a su ineludible destino trágico y a la catarsis que provoca la obra en el público, objetivo que, según Forradellas, no persigue *La Casa de Bernarda Alba* puesto que «no trata de purificar al público sino de inculparlo.»<sup>8</sup> Además, hace hincapié en ese subtítulo de «drama de mujeres en los pueblos de España» y dice que es eso, drama, porque «no tiene carácter trágico ni tampoco lírico-dramático»<sup>9</sup>.

Vemos, pues, como la diferencia principal entre las tres obras va a basarse, precisamente, en el género al que pertenecen.

Jean Krynen, en un artículo que consideramos de obligada lectura, trata la relación entre Lorca y la tragedia, defendiendo, en contraposición a lo que establecía Steiner en su ensayo *La muerte de la tragedia*, que en el poeta español dicho género está todavía muy vivo. La mayor parte de la crítica respalda la idea del profundo conocimiento que Lorca tenía de los clásicos, tanto del mundo grecolatino como de los reconocidos literatos de nuestro Siglo de Oro. José Megías Aznar remarca que este conocimiento no lo logra solo de sus estudios y lecturas sino también «por su activísima colaboración con la agrupación teatral *La Barraca* que le hizo entrar en contacto con numerosas obras de nuestros clásicos.»<sup>10</sup> Así pues, Krynen defiende la presencia de la tragedia en toda la obra lorquiana, basada, en el caso de su producción dramática, en su «visión que del Amor-Muerte nos ofrecen las grandes tragedias desde *Perlimplín* hasta *La Casa de Bernarda Alba*.»<sup>11</sup> Aquí considera, por tanto, que esta última obra puede incluirse también en la consideración de obra trágica. Desarrolla más adelante esta idea diciendo lo siguiente:

Observamos que todos los personajes- Perlimplín, la Novia, Yerma, Adela- presos por el amor aspiran, al igual que su creador, a dar un alma a su erotismo. [...] Lo que les está fascinando del amor son sus prestigios espirituales percibidos en su honda experiencia del vacío espiritual del alma. Cuando llegan a percibirlo, la frustración sensual provoca la

---

<sup>8</sup> Joaquín Forradellas (ed.), *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p.39.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>10</sup> José Megías Aznar, «Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca», *Aldaba: Revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, nº4, 1985, p.9.

<sup>11</sup> Jean Krynen, «Lorca y la tragedia», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº9, 1967, p.92.

tragedia: presa del vértigo del vacío, del alma enajenada se abalanza, en un supremo ímpetu de amor, hacia donde el Amor la arrastra: hacia la muerte.<sup>12</sup>

Defiende, por tanto, que *La Casa de Bernarda Alba* es una verdadera obra trágica e incluye a Adela dentro de los personajes trágicos lorquianos ya que «cuando imagina que Pepe se le escapa muerto a manos de su madre, en un supremo arranque del amor enajenado, Adela se ahorca, cumpliéndose la tragedia del Amor-Muerte.<sup>13</sup>

El ya mencionado José Megías Aznar desarrolla en su artículo «Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca» un análisis de las tres obras que aquí nos ocupan: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*. El autor realiza un interesante análisis de las tres, pero no plantea en ningún momento el debate que suscita esa denominación ni hace referencia a la consideración de las obras como tragedias. A lo largo del trabajo puede verse que Megías no trata ese debate porque da totalmente por hecho que las tres obras pertenecen a un mismo género y se incluyen en la clasificación. Destaca, en todas ellas, la presencia del determinismo natural y social al que se enfrenta tanto los personajes de la Novia y de Yerma como el de Adela.

Un libro también fundamental para trabajar a Federico García Lorca y, concretamente, el tema que ahora nos ocupa es *La metáfora y el mito* de Ángel Álvarez de Miranda. En él estudia cómo la obra lorquiana «ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones.»<sup>14</sup> Hace especial hincapié en el tema de la fecundidad que, como el mismo autor dice, «es uno de los más evidentes ejes de la obra lorquiana: *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba*, y el *Romancero Gitano*- para citar las más famosas- no son sino variantes sobre el tema.»<sup>15</sup> También relaciona la religiosidad y las tradiciones antiguas con la obra lorquiana a través de los temas de la sangre, la muerte y la naturaleza y destaca la Luna como símbolo polivalente tanto en la Historia de las religiones como en las obras de Lorca. Al igual que Megías Aznar, Álvarez de Miranda tampoco plantea en ningún momento la consideración de *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa* como obras con diferencias sustanciales en cuanto al fondo, y destaca a lo largo de todo el libro las numerosas características que comparten, siempre en relación a los elementos anteriormente citados que vinculan la producción lorquiana con la tradición más

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>14</sup> Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963, p.11.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.14.

antigua. En realidad, el objetivo del artículo de Krynen no dista demasiado de lo que Álvarez de Miranda persigue.

Allen Josephs y Juan Caballero en su edición de *La Casa de Bernarda Alba* dedican buena parte del estudio crítico al debate de la consideración de esta obra como tragedia y, por tanto, como parte de la trilogía rural. Desde el principio, su posición queda clara: la obra es un drama, tal y como explicita el subtítulo, y, por tanto, sería ilógico que perteneciese a una trilogía en la que las otras dos obras son tragedias. Sin embargo, los críticos reconocen las numerosas semejanzas existentes entre las dos tragedias y *La casa* y se centran especialmente en un aspecto que consideramos fundamental: lo que ellos denominan el «fenómeno andaluz» y que definen de la siguiente manera: «es una sensibilidad autóctona, en el sentido etimológico de la palabra, existente en Andalucía- en el campo de Andalucía- que no se da, que sepamos, con la misma intensidad en otra parte del mundo occidental.»<sup>16</sup> Esta es la Andalucía que está presente en las tres obras, la que él conoce, y que lleva al escenario de manera poética y trágica.

Para entender ese aspecto es necesario recurrir, de nuevo, a las palabras del propio Lorca, en este caso a su conocido ensayo *Juego y Teoría del duende* donde habla, precisamente, de lo propio del carácter andaluz. Vamos a reproducir alguna de las ideas que desarrolla para comprender qué es ese «fenómeno» al que se refieren Josephs y Caballero.

El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: «el duende no está en la garganta; el duende sube por dentro de la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.<sup>17</sup>

.....

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberlo, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco, y no dejarse llevar por la indiferencia, para descubrir la trampa y hacerle huir con su burdo artificio.<sup>18</sup>

.....

---

<sup>16</sup> Allen Josephs y Juan Caballero (ed.), *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1982, p.50.

<sup>17</sup> Miguel García-Posada (pról.), *Ibid.*, p.151.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.153.

Todas las artes son capaces de duende, pero donde se encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada.<sup>19</sup>

.....

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte. En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera.<sup>20</sup>

.....

Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles. En España (como en los pueblos de Oriente, donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios.<sup>21</sup>

Una vez entendido esto, vemos cómo, dando la razón a los críticos, es precisamente ese mundo del duende el que Lorca representa en las tres obras que nos ocupan. Esto nos obliga, sin duda, a reconocer una gran semejanza entre las tres, todas ambientadas en ese campo andaluz que tan bien conocía el autor. Quizás sea también interesante reproducir lo que dijo en una entrevista de Gil de Benumeya en 1931 a propósito de Granada:

Yo creo que el de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío, del morisco, que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, pero influye O que influye precisamente porque no existir, que pierde el cuerpo, y conserva aumentado el aroma. Que se ve acorralada y trata de injertarse en todo lo que la rodea y amenaza para ayudar a disolverla.<sup>22</sup>

Los dos críticos ya mencionados relacionan también las características de esta tierra andaluza con la pervivencia de elementos propios de la tragedia griega. Así, en la edición de *Bodas de Sangre*, consideran lo siguiente:

A consecuencia del conservadurismo radical del campo andaluz y de numerosos factores sociohistóricos- entre ellos la invasión musulmana, la marginación del campo

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.378.

andaluz por parte de los conquistadores castellanos, y el estancamiento de todo el país después del colapso del imperio español- la vieja vida mediterránea del sur de España, muy parecida a la que había dado luz a la tragedia griega, se había congelado mientras el mundo occidental experimentaba sus grandes revoluciones industriales, científicas, políticas y religiosas.<sup>23</sup>

No consideramos conveniente, puesto que no es el objetivo de este trabajo, realizar un análisis profundo de *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba* que demuestre la presencia de ese mundo rural de la Andalucía más trágica, aspecto que se puede percibir, de manera general, con la sola lectura de las obras.

De manera conclusiva, podemos citar las palabras de Miguel García-Posada, que intenta resumir las ideas obtenidas de las múltiples discusiones a las que ha dado lugar esa denominación de «trilogía rural».

Importa subrayar que los conflictos de *Bodas* y *Yerma* derivan de la naturaleza y los agentes sociales son secundarios; en cambio, tienen un papel esencial en los dramas. [...] Los dramas son, en sentido estricto, poesía de la realidad; las tragedias encarnan la poesía del mito. Lo cual no significa que los elementos míticos desaparezcan de este teatro<sup>24</sup>, los hay en *La casa*, incluso en *Doña Rosita*, pero se ha invertido ahora el rango que ocupaban en las tragedias; son las fuerzas sociales las que irrumpen en primer plano.<sup>25</sup>

Pese a las discusiones que hemos intentado reflejar, la mayoría de los críticos siguen refiriéndose a estas tres obras dramáticas como «tragedias rurales» o como parte de la «trilogía rural». Por esta razón, y por el reconocimiento internacional del que disfrutaban, consideramos conveniente centrar el trabajo en el estudio de estas tres obras.

---

<sup>23</sup> Allen Josephs y Juan Caballero (ed.), *Bodas de Sangre*, Madrid, Cátedra, 1986, p.17.

<sup>24</sup> El citado libro de Álvarez de Miranda demuestra la presencia de los elementos míticos también en *La Casa de Bernarda Alba*.

<sup>25</sup> Miguel García-Posada (ed.), *La Casa de Bernarda Alba. Doña Rosita la soltera, Teatro completo IV*, Barcelona, Debolsillo, 2015, p.10.



### 3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES

#### A. *BODAS DE SANGRE*

*Bodas de Sangre* se estrenó el 8 de marzo en 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid. El argumento se basa en una historia real, una tragedia sucedida en la localidad de Níjar, Almería, que había tenido lugar el 22 de julio de 1928. La representación estuvo protagonizada por Josefina Díaz de Artigas en el papel de La Novia, Manuel Collado Montes y Josefina Tapias, en los papeles de Leonardo y La Madre respectivamente.<sup>26</sup>

La tragedia se basa en un conflicto de honor y sangre, en el que domina la traición y el rencor. La Novia, en su noche de bodas, huye con Leonardo, su antiguo novio, y miembro de la familia de los Félix, quienes habían acabado, años atrás, con la vida del hermano del Novio. Con el honor manchado, el Novio y Leonardo se enfrentan en una pelea que acabará con la sangre de los dos hombres derramada en el seco campo andaluz.

#### **Cronología de *Bodas de Sangre* en los principales teatros de París.**

- Junio 1938, Théâtre de l'Atelier (estreno).
- Diciembre 1951, Studio des Champs-Élysées.
- Abril 1963, Théâtre du Vieux-Colombier.
- Julio 1963, Théâtre de l'Athénée.
- Febrero 1969, Théâtre de l'Athénée.
- Octubre 1999, Théâtre de la Ville.

Remitimos al lector al anexo 1, paginas 69-78 para la consulta de las fichas artísticas y de la relación detallada de las críticas de cada uno de los espectáculos.

De estas representaciones, hemos considerado conveniente realizar un análisis más exhaustivo del estreno y de la representación de 1963 en l'Athénée, siempre basándonos en los comentarios de las críticas periodísticas que se publicaron para cada representación.

---

<sup>26</sup> Anónimo, Centro de Documentación Teatral, <<http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-201cbodas-de-sangre201d-de-federico-garcia-lorca>> [13.06.2016]

## 1. Théâtre de l'Atelier junio 1938

La primera representación de *Bodas de Sangre* en París, como ya hemos indicado, tuvo lugar en el año 1938 en el Théâtre de l'Atelier y se convirtió en la primera obra de Federico García Lorca representada ante el público parisino.

Jean Prevost, traductor de la obra junto a Marcelle Auclair, publicó en *Le Figaro*, el día anterior al estreno, un artículo en el que hablaba de la pieza lorquiana como

Une pièce andalouse mais avec l'âpre Andalousie montagnarde, inconnue des poètes et des chansonniers, il montre un de ces melanges de l'amour et des haines de famille qui évoquent la Corse pour le public français. [...] La puissance tragique de la pièce contraste avec l'admirable fraîcheur des poèmes lyriques dont l'a parsemée.<sup>27</sup>

Puede apreciarse una tendencia general en todas las críticas periodísticas aparecidas tras el estreno en la que se hace especial hincapié en la condición de García Lorca como víctima de los nacionales al inicio de una guerra que todavía seguía viva. En relación con ese triste presente de la España del momento, algunos críticos quisieron ver en la representación de esta obra, en la que aparece « une fête de mariage dont la joie même semble un peu triste, pale rayon de soleil entre des nuages orageux »<sup>28</sup> un reflejo del trágico momento histórico que vivía nuestro país. En *L'Humanité* Stefane Priacel caracteriza al poeta como un mártir del pueblo español, «le martyr du plus grand des poètes de l'Espagne contemporaine lâchement assassiné par les rebelles a 37 ans»<sup>29</sup> y habla de la representación de *Bodas de Sangre* como una posibilidad para medir «la criminelle folie du fascisme qui tue les poètes.»<sup>30</sup> El asesinato del gran poeta al inicio de la guerra es también destacado por Lucien Descaves:

L'auteur est un jeune espagnol qui aurait aujourd'hui un peu moins de quarante ans, étant né aux environs de Grenade en 1899. Il est mort tragiquement, il y a deux ans, a son retour au pays natal, au debout de la Révolution qui allait ensanglanter sa malheureuse patrie. [...] García Lorca était revenu chez-lui pour y trouver la mort, aux spectacles d'autres nocces rouges que celles auxquelles le Rideau de Paris nous a convié.<sup>31</sup>

Benjamin Cremieux refleja también en *La Lumière* este pensamiento y habla de Lorca como un símbolo de la España popular y tradicional.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Jean Prevost, «Le rideau de Paris presente *Les Noces de Sang*», *Le Figaro*, 31.05.1938

<sup>28</sup> R.K., «*Noces de Sang* á l'Atelier», Desconocido, 02.06.1938.

<sup>29</sup> Stefane Priacel, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 18.06.1938

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Lucien Descaves, «Première a l'Atelier: les *Noces de Sang*», *Intransigeant*, 03.06.1938.

<sup>32</sup> Benjamin Cremieux, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Rideau de Paris», *La Lumière*, 18.06.1938

En *Le Figaro*, y el mismo día de la primera representación, aparecen referencias al teatro español como un teatro que se perpetúa a través de los siglos y una visión del propio Lorca como un continuador de autores como Lope o Calderón<sup>33</sup>. Esta misma idea, aunque con algún matiz diferente, aparece también en *l'Oeuvre*, el día 10 de junio: «le drame paraît être celui de l'honneur, de la lutte entre deux familles, et se rattachant ainsi aux productions classiques de Lope ou Calderón, mais en fait c'est celui de la terre et du sang, d'une terre desséchée, assoiffée de sang»<sup>34</sup>. Fred Orthys alaga al poeta español, «qui est disparu dans la tourmente qui balaye depuis deux ans l'Espagne»<sup>35</sup> no solo en su oficio de dramaturgo sino también en el de poeta y, por supuesto, en el de músico. Define *Bodas de Sangre* como «un vaste poème musical, aux sonorités âpres, éclatantes.»<sup>36</sup> Esta misma idea la reitera Lucien Dubech dos semanas después del estreno de la obra en un artículo en el que habla de Lorca como:

Un vrai poète, un de ceux qui touchent avec les mots qui ne trompent pas. Frais, profond, puissant par moments à tel point que sa puissance opéra même dans le registre dramatique. [...] Son cœur, sont chant, nous appartiennent à tous. Ils méritent qu'on les salue avec le respect qu'on doit aux morts et avec l'amitié qu'on porte tout naturellement à ceux qui ont eu dans l'âme la musique intérieure.<sup>37</sup>

En cuanto a la representación en sí misma, podemos hablar de un gran éxito general entre el público y la crítica. Kowzan establece varios niveles de análisis de la representación teatral<sup>38</sup>, y, para el de esta obra, vamos a centrarnos en dos de ellos: el aspecto escénico y el texto pronunciado.

En primer lugar cabe destacar la organización del decorado en torno a una serie de siete cortinas o tableros móviles que evocaban el campo andaluz. Gustave Fréjaville dedica parte de su artículo en *Débats* a este aspecto :

Mise en scène avec un minimum de moyens, où la lumière savamment distribuée sur des grands rideaux, suffit à suggérer à l'imagination du spectateur des intérieurs des paysages, une clairière sur la Lune, ces sept tableaux nous font participer à la vie d'une province rude et ardent et mettent en jeu des sentiment violents qui, au-delà des personnages appartiennent au domine de la tragédie éternelle.<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> J.C., «À l'Atelier, *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 01.06.1938. Recordamos la importancia del conocimiento de Lorca de los clásicos españoles del Siglo de Oro.

<sup>34</sup> Anónimo, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca à l'Atelier. Le Rideau de Paris.», *L'Oeuvre*, 10.06.1938

<sup>35</sup> Fred Orthys, *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Lucien Dubech, «*Noces de Sang*», *Candide*, 16.06.1938.

<sup>38</sup> Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haye-Paris-Warszawa, Mouton, 1975.

<sup>39</sup> Gustave Fréjaville, «Les répétitions generales», *Débats*, 02.06.1938.

Fred Orthys dice lo siguiente de la puesta en escena : «il n'y a pas de mise en scène, il y a une magie ibérique.»<sup>40</sup> Así mismo, en el periódico *La Lumière*, se indica que Marcel Herrand redujo al mínimo el decorado de la tragedia «exprimant chaque lieu par quelques accessoires emblématiques ingénieusement mis en place. Il faudra se décider un jour à instruire le process des rideaux.»<sup>41</sup> Pese a que la mayoría de las críticas alaban este decorado y su capacidad para mostrar el verdadero significado del drama, Robert Brasillach habla de él en términos de mediocridad y considera que «la représentation de l'Athenée, même s'il faut reconnaître la intention, n'en donne en effet qu'une image abominablement défigurée.»<sup>42</sup>

Entre todas las críticas periodísticas aparecen también algunas referencias al lenguaje de la obra y a cómo los actores dan voz a las palabras. En este punto es fundamental destacar las alabanzas a la traducción de Marcelle Auclair y Jean Prevost que, según los entendidos, «ont su conserver à *Noces de Sang* à la fois sa rudesse, sa brutalité et sa poésie, son lyrisme»<sup>43</sup> «grâce auxquels nous avons l'impression d'entrer en contact, par delà le texte de Lorca, avec la terre qu'il l'a nourri.»<sup>44</sup> Sin embargo, otros críticos como Henry Bidou destacan la dificultad de poner en escena «un dialogue condensé à l'extrême, fait de phrases lourdes et courtes»<sup>45</sup> y cree que «là où la poésie sera l'expression la plus naturelle d'une paysanne andalouse, la comédienne française semblera reciter une composition littéraire.»<sup>46</sup> Algo similar encontramos en el artículo de Pierre Lieure, en el que considera que «l'interprétation n'est pas à la hauteur du texte.»<sup>47</sup>

En cuanto a los actores, se destaca especialmente el trabajo de Marie Klaff, «qui joue le rôle de la Mère avec une énergie farouche et une intensité de pensée qui gardent au personnage sa superbe ampleur»<sup>48</sup>, Germaine Montero y Marcel Lupodivi, «qui exprime fort bien l'hallucinante passion de Léonard.»<sup>49</sup>

---

<sup>40</sup> Fred Orthys, *Ibid.*

<sup>41</sup> Benjamin Cremieux, *Ibid.*

<sup>42</sup> Robert Brasillach, «*Noces de Sang*», *Action française*, 03.06.1938.

<sup>43</sup> Emile Mas, «*Noces de Sang*», *Le Petit Bleu*, 02.06.1938.

<sup>44</sup> Pierre Abraham, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Soir*, 02.06.1938.

<sup>45</sup> Henry Bidou, «*Noces de Sang*», *Marianne*, 08.06.1938.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Pierre Lieure, «À l'Atelier, *Les Noces de Sang*», *Échos*, 02.06.1938.

<sup>48</sup> Emile Mas, *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

El éxito de estas representaciones, que quizás tenga algo que ver con la reciente muerte del gran García Lorca en la Guerra Civil española, permitió que el teatro Charles de Rochefort de París volviera a ofrecer, en 1939, veinte representaciones de mano de la misma compañía, solo con dos cambios en los actores que representaban a El Novio y a Leonardo.

## 2. Théâtre du Vieux-Colombier, abril 1963.

«Crée en 1938 à l'Atelier dans une mise en scène de Marcel Herrand, la pièce de Lorca *Noces de Sang* sera reprise le 20 avril au Vieux-Colombier dans une presentation de Bernard Jenny.»<sup>50</sup> Así presenta *Le Figaro* la nueva representación de la obra lorquiana en París, que no había estado presente en la escena de la capital francesa desde la última representación en el Studio des Champs Elysées en diciembre de 1951. El panorama teatral francés se encontraba a principios de los años sesenta en una fase en la que se reúnen una serie de características muy propicias para volver a poner en escena a un dramaturgo como Lorca. Georges Leon, en *L'Humanité* destaca esos elementos:

Parce que à l'aube du 20 avril, à Madrid, dans la prison de Carabanchel, Franco a fait assassiner notre camarade Julian Grimau, *Noces de Sang* gagne peut-être une autre dimension. En Juillet 1936, à Grenade, on avait vu García Lorca tomber sous les balles d'un peloton commandé para la même main, qui a toujours tué l'intelligence. Paris, en cet avril ou meurt Julian Gramiau, témoigne de l'Espagne héroïque et blessée. Un film, *Mourir à Madrid*, deux pieces, *Les Lumières de Bohême* et *Divines Paroles*, maintenant le drame de Lorca sont, face au crime d'hier, les pièces du dossier de l'accusation. Tant il est vrai que ce qui dissente à leur manière ces œuvres dénonce toutes les dictatures que l'Espagne a suivies sans jamais plier tout à fait. Les morts de Lorca, de Grimau, parmi d'autres, prouvent qui sont, au monde entier, un objet de révolte. Il est difficile, dans ces circonstances, de ne pas relier les choses, de ne pas suivre la voix de Valle-Inclán a Lorca, de *Divines Paroles* à Galicie à *Noces de Sang*, Andalousie.<sup>51</sup>

Esta misma idea se repite en más de una ocasión en críticas como la de Paul Morelle en la que considera que la representación de esta obra lorquiana «constitue, à quelque jours de l'exécution de Julian Grimau, en Espagne, et alors que l'on projette Paris le beau film de Frédéric Rossif *Mourir à Madrid*, le plus recent et le plus fidèle hommage au poète assassiné et, à travers lui, à toutes les morts inutiles de la guerre d'Espagne.»<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Anónimo, «*Noces de Sang* au Vieux-Colombier», *Le Figaro*, 18.04.1963.

<sup>51</sup> Georges Leon, «La voix de Lorca, poète assassiné», *L'Humanité*, 23.04.1963.

<sup>52</sup> Paul Morelle, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Libération*, 24.04.1963.

Vemos, por tanto, como Federico García Lorca es considerado en Francia como un auténtico mito símbolo de la libertad.

Siguiendo con esta tónica de alabanza al poeta español, las críticas sobre la propia pieza son, en todos los casos, positivas. *L'Humanité*, tres días después del estreno, habla de la obra como un «tribute à la tradition andalouse» articulada por «l'honneur familial et la soumission de la femme». Así mismo define a todos sus dramas como «simples, violents et severes mais différents.»<sup>53</sup> Jean-Jacques Gautier, por su parte, destaca las siguientes características de *Bodas de Sangre*:

Texte admirable, plein de fleurs, de femmes noires, de sang, de amples forces ; texte où dansent des chardons, des épines et des larmes; texte où galopent l'honneur et l'orgueil, l'amour et ses fureurs; texte où pâlisent des fruits amers, où flamboient des cris; texte où la mort est partout dans le lit de la vie; où la terre sent; où bruissent des couteaux; où les cœurs brûlent d'un feu profond comme la musique, sombre comme les nuits de la guerre, et rythmé comme des montagnes. Et le fleuve de poésie tragique coule, roule, sinue, s'élance, s'insinue, ressurgit.<sup>54</sup>

Una opinión similar desarrolla Gilbert Guilleminault afirmando que se trata de «une tragédie de l'honneur su la terre andalouse, avec des traditions de vendetta, mais surtout l'éternelle aventure de la passion que ne peut retrouver son accomplissement que dans la mort.»<sup>55</sup> Por su parte, Jean Paget, insiste en la importancia del lirismo que domina no solo en esta obra sino en toda la producción lorquiana:

Le lyrisme de Lorca est tel qu'il palpète. On le ressent autant qu'on l'entend. Ce n'est point un lyrisme uniforme, il a ses actes et ses moments étales. Ombres et lumières andalouses qui jouent à entrecroiser leurs feux. Les silences sont surréalistes. L'inspiration de Lorca s'écoule comme le jour : embrassement du midi et torches nocturnes. La respiration est celle du cœur, et la poésie flambe, au détour du langage quotidienne, comme des éclairs de chaleur.<sup>56</sup>

La opinión de Henry Rabine es una de las más llamativas puesto que reconoce la dificultad de la psicología francesa para comprender los temas que trata Lorca de manera total: «Notre psychologie française ne parvient pas toujours à bien pénétrer ce machiavélisme de la mort, à comprendre ce désir gourmand du sang.»<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Georges Leon, *Ibid.*

<sup>54</sup> Jean-Jacques Gautier, «Au Théâtre du Vieux-Colombier, *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 24.04.1963.

<sup>55</sup> Gilbert Guilleminault, «Au Vieux-Colombier, *Noces de Sang*», *L'Aurore*, 24.04.1963.

<sup>56</sup> Jean Paget, «Au Théâtre du Vieux-Colombier *Noces de Sang* de Lorca. Le lyrisme est tel qu'il palpète», *Le Combat*, 25.04.1963.

<sup>57</sup> Henry Rabine, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Vieux-Colombier», *La Croix*, 04.05.1963.

Si seguimos los elementos que Kowznan establece para analizar una representación teatral con el fin de hacer lo propio con la que aquí nos ocupa, vemos que los puntos a los que más referencia se hace en las críticas periodísticas tienen que ver con el texto pronunciado y la expresión corporal, así como con el aspecto del espacio escénico, al que se alaba o critica pero sin explicar de manera clara en qué consistió ni el decorado ni la iluminación.

Comenzamos centrándonos en las referencias a los actores. Todos los críticos destacan a Germaine Montero, Jacqueline Danno, y Jean Negroni. Jean Jacques Gautier es uno de los primeros en opinar a propósito del trabajo de los actores y, en este caso, para hacer una crítica poco halagadora de su actuación:

Je n'ai pas aimé l'insistent psalmodie de ces chants, d'une expression pourtant exquise, d'un ton n'a plus fait qu'une longer mélodie dont les mouvements, cependant différents, semblaient absurdement s'enchaîner. On devrait conseiller à ceux des comparses que ne sont que des demi-figurants de soigner leur élocution.[...] En revanche, certains acteurs ont, eux aussi, par leur présence personnelle, leur individualité, fait oublier les fautes du meneur du jeu et sauvé la rare magnificence du verbe.<sup>58</sup>

Una crítica también negativa es la que aparece en *L'Humanité* firmada por Guy Leclerc en la que afirma echar de menos «des acteurs naturels jusqu'à l'impudeur qui permet de passer de la parole au chant, du chant à la mimique et à la danse.»<sup>59</sup> Claude Olivier afirma lo siguiente:

L'irréparable faiblesse de certains interprètes dont il est charitable de taira le nom, aucune unité de ton, de style. Et l'on se dit que, dans de telles conditions, il faut beaucoup de talent à Jacqueline Danno et Jean Négroni pour donner de leurs personnages une image aussi profondément vraie [...] Germaine Montero, je ne suis pas certain que son tempérament corresponde tout à fait à un caractère du rôle de la mère.<sup>60</sup>

Sin embargo, el resto de las críticas alaban en su mayoría el trabajo de toda la compañía y, especialmente, el de los actores. Así lo hace, por ejemplo, Georges Lerminier:

Parmi les interprètes, Germaine Montero, qui hausse au tragique la mère douloureuse que la vendetta condamne à la solitude. Jacqueline Danno, la fiancée passionnée, pure et dure,

---

<sup>58</sup> Jean-Jacques Gautier, *Ibid.*

<sup>59</sup> Guy Leclerc, «Au Théâtre du Vieux-Colombier, *Noces de Sang* de Federico García Lorca (assassiné, lui aussi, par Franco)», *L'Humanité*, 26.04.1963.

<sup>60</sup> Claude Olivier, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Vieux-Colombier», *Lettres Françaises*, 02.05.1963.

dont j'ai beaucoup aimé la violence désespérée ; Denis Manuel, le fiancé de bonne volonté; Jean Negroni, Leonard brûlé de désir, homme de sang et de volupté.<sup>61</sup>

Pierre Macabru continúa en esta línea alabando especialmente a «la forcé, la resonance et la répercussion» de Montero, Negroni y Danno que, según él, «sauvent l'essential: la précision, la rigueur et la pureté des mots»<sup>62</sup>. En *L'Aurore* se destaca de manera explícita el trabajo de Germaine Montero en el escenario:

Grande, belle et sombre, le front fier, le nez arrogant, superbe animal tragique, Germaine Montero a fait éclater hier toute la puissance lyrique de ces *Noces de Sang*. Nul mieux qu'elle ne pouvait nous prouver, cette « mère » de Federico García Lorca est digne de s'égaliser aux créatures toujours vivantes de la scène, celles d'Eschyle ou de Shakespeare.<sup>63</sup>

Henry Rabine<sup>64</sup> destaca la interpretación de los cuatro actores principales y Jacques Bauchere los considera responsables de que el texto de Lorca «nous fait sentir, encore une fois, la bouleversante puissance de son envoûtement.»<sup>65</sup>

La información que poseemos respecto a los elementos que conforman el espacio escénico es limitada. Sin embargo, encontramos críticas bastante homogéneas en las cuales se resaltan los desaciertos de la puesta en escena de Bernard Jenny. Jean-Jacques Gautier habla de «une mise en scène sans inspiration, sans talent ni adresse [...] qui se bat avec des décors d'une insigne laideur et qui triomphe d'une parfaite absence de goût de son animateur.»<sup>66</sup> Así mismo ofrece también su punto de vista sobre la representación de la Luna: «J'ai éprouvé une espèce de haine pour la hideuse représentation de la lune qui a des airs de fromage en décomposition.»<sup>67</sup> Paul Morelle escribe en *Libération* una crítica, quizás un poco menos dura, en la que dice que «la représentation qu'en donne Bernard Jenny au Vieux-Colombier, 25 ans après la création, n'échappe pas tout à fait à ce défaut. Elle bascule parfois dans la poésie, et un peu à cause des décors de Pierre Simonini, dans la poésie Jolie, dans la décoration, dans l'esthétisme.»<sup>68</sup> Jean Paget, por su parte, habla simplemente de «quelques fautes de goût»<sup>69</sup> y menciona también, como Gautier, la representación de la Luna, a la que

---

<sup>61</sup> Georges Lerminier, «*Noces de Sang* de Lorca au Vieux-Colombier», *Parisien Libéré*, 24.04.1963.

<sup>62</sup> Pierre Macabru, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca, une arlésienne ibérique», *Paris Presse*, 24.04.1963.

<sup>63</sup> Gilbert Guilleminault, *Ibid.*

<sup>64</sup> Henry Rabine, *Ibid.*

<sup>65</sup> Jacques Bauchere, «*Noces de Sang*», *Reforme*, 04.05.1963.

<sup>66</sup> Jean-Jacques Gautier, *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Paul Morelle, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Libération*, 24.04.1963.

<sup>69</sup> Jean Paget, *Ibid.*



califica como «moule de carton-pâte.»<sup>70</sup> Estas ideas se repiten en diversas publicaciones como en *Arts*, periódico en el que Gilles Sandier dedica una crítica a la representación de *Bodas de Sangre* y donde no habla solo de la usencia de gusto del director de escena sino de «absence d'intelligence et de sensibilité d'une mise en scène pâteuse et aberrante, aidé par les décors en carton-pâte de P.Simonini.»<sup>71</sup> También en *Lettres Françaises* Claude Olivier menciona la «manque de rigueur de la mise en scène de Bernard Jenny.»<sup>72</sup>

Sin embargo, entre las numerosas críticas negativas se encuentran también otras que defienden la puesta en escena y el decorado de la representación de *Bodas de Sangre*. Georges Lermnier, por ejemplo, escribe en *Parisien Libéré* lo siguiente: «Des beaux décors de Pierre Simonini, en particulière celui du troisième tableau du première acte (cuve troglodyte de la province de Grenade), des costumes de Jacques Schimdt qui allaient la richesse des matières a la plus heureuse interprétation de la couleur locale.»<sup>73</sup> G. Marcell menciona la simplificación de los decorados pero resaltando su capacidad de ser «très suffisamment évocateurs.»<sup>74</sup> También Henry Rabine hace una crítica positiva de la puesta en escena en *La Croix* de la que dice ser «une mise en scène avec forcé et intelligence; bien servi par les décors à la fois réalistes et stylisés de Pierre Simonini.»<sup>75</sup>

Puede verse, por tanto, como la mayoría de los críticos teatrales franceses del momento alabaron la representación de esta conocida tragedia lorquiana en el escenario del Vieux-Colombier 25 años después de que se representase por primera vez. Las opiniones son variadas tanto en lo que concierne a los actores como a la puesta en escena, pero todas coinciden en la grandeza de la obra, la primera de las tragedias de Lorca, que fue sin duda fuertemente apreciada por el público parisino de principios de los años 60.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Gilles Sendier, «*Noces de Sang*, une grande œuvre assassinée», *Arts*, 01.05.1963.

<sup>72</sup> Claude Olivier, *Ibid.*

<sup>73</sup> Georges Lermnier, *Ibid.*

<sup>74</sup> G. Marcel, «*Noces de Sang*», *Nouvelles Littéraires*, 02.05.1963.

<sup>75</sup> Henry Rabine, *Ibid.*

## **B. LA CASA DE BERNARDA ALBA**

*La Casa de Bernarda Alba* se estrenó el 8 de marzo de 1945 en el Teatro Avenida de Buenos Aires a cargo de la compañía dirigida por Margarita Xirgu. La obra está fechada en el 19 de junio de 1936, dos meses antes de que los franquistas acabaran con la vida de su autor. La situación de nuestro país, inmersa en la Guerra Civil y en la posterior dictadura, impidió su estreno en España hasta el año 1950.

El drama está inspirado, según las palabras del propio García Lorca, en la historia de Francisca Alba y sus hijas, vecinas de unos familiares del autor en la localidad andaluza de Valderrubio.<sup>76</sup> Tras la muerte de su marido, Bernarda impone a sus cinco hijas un luto de cinco años. Sin embargo, la figura de Pepe el Romano causará el revuelo entre las hermanas, que desembocará en un trágico final derivado de la obsesión de Bernarda por el honor y la obediencia.

### **Cronología de *La Casa de Bernarda Alba* en los principales teatros de París.**

- Diciembre 1945, Studio des Champs- Elysées (estreno).
- Diciembre 1956, Studio des Champs-Elysées.
- Marzo 1966, Théâtre Recamier.
- Noviembre 1974, Théâtre de l'Odéon.

Para consultar la relación completa de las críticas y de la ficha artística de cada espectáculo, veáse anexo 1 páginas 79-87.

Teniendo en cuenta la documentación consultada, consideramos conveniente realizar un análisis más detallado del estreno de la obra en París así como del espectáculo que tuvo lugar en el Théâtre de l'Odéon en 1974.

#### **1. Studio des Champs-Elysées, diciembre 1945.**

El veinte de diciembre de 1945 Maurice Jacquemont estrenó en el Studio des Champs-Elysées la última pieza de Federico García Lorca, *La Casa de Bernarda Alba*. Recordamos que ese mismo año tuvo lugar el estreno en Buenos Aires por la compañía de Margarita Xirgu y que en España, país natal de Lorca, no se representará hasta cinco años después.

---

<sup>76</sup> Miguel García-Posada (pról.), *Ibid.*, p.14.

Pese a que el público francés ya conocía al poeta y dramaturgo español gracias a las representaciones de algunas de sus obras más célebres, este drama no dejó indiferente a nadie, ni al público ni a la crítica. Maurice Clavel, en un artículo publicado en *Essor* califica a la pieza «au niveau des chefs-d'œuvre du théâtre.»<sup>77</sup> Léon Treich, escribe en *Mondes* lo siguiente:

Le petit Studio des Champs-Élysées n'avait pas été très heureux ces temps derniers. Il prend aujourd'hui une éclatante revanche à la quelle nous applaudissons tous. On sait qui est Federico García Lorca, auteur de cette *Maison de Bernarda*, assurée de rester à l'affiche jusqu'à la fin de la saison s'il y a encore quelque justice dans le monde des spectacles. Le plus grand écrivain, peut-être, de l'Espagne contemporaine.<sup>78</sup>

En *La Marseillaise* los elogios a la obra lorquiana son también manifiestos:

Il vient de se produire, dans l'histoire du théâtre, quelque chose de grand, quelque chose et je prends sans grand risque la responsabilité de cette affirmation enthousiaste- qui déborde de toutes les dimensions du génie, le cadre rétrécit de la seule actualité parisienne. Ce sera l'immense mérite de Maurice Jacquemont d'avoir, pour la première fois, révélé au public la dernière œuvre de Federico García Lorca.<sup>79</sup>

Siguiendo en esta línea, Thierry Maulnier inicia su crítica con las siguientes palabras:

Il est assez rare qu'un critique dramatique ait l'occasion de donner à un spectacle une approbation qui ne comporte pour ainsi dire aucune réserve. C'est cette satisfaction qui vient de nous être donnée par Maurice Jacquemont, qui vient de porter pour la première fois à la scène l'extraordinaire *Maison de Bernarda* de Federico García Lorca.<sup>80</sup>

Marc Beigbeder repite esta idea con una breve sentencia : «voici un chef-d'œuvre que nul ne contestera.»<sup>81</sup>, que puede también leerse en las palabras de Jean Varloot: «remercions Maurice Jacquemont de nous révéler cette fois un chef-d'œuvre.»<sup>82</sup>

Vemos, por tanto, como las primeras impresiones de los expertos coinciden en calificar a esta obra como una verdadera obra maestra. En cuanto a análisis más profundos de la pieza encontramos diversas opiniones en las que se destacan elementos diferentes. Así, por ejemplo, Maurice Clavel remarca lo siguiente:

Il n'y a pas de progrès dans les faits, mais dans leur soupçon, et dans leur découverte ; il n'y a pas d'« intrigue» à proprement parler : le spectateur ne s'émerveille pas des

---

<sup>77</sup> Maurice Clavel, «La dernière tragedia de García Lorca, *La Maison de Bernarda Alba*», *Essor*, 29.12.1945.

<sup>78</sup> Léon Treich, «Au Studio des Champs Élysées, *La Maison de Bernarda*», *Le Monde*, 09.01.1946.

<sup>79</sup> Jean Auran, «*La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *La Marseillaise*, 10.01.1946.

<sup>80</sup> Thierry Maulnier, «*La Maison de Bernarda*», *Essor*, 12.01.1946.

<sup>81</sup> Marc Beigbeder, «Passionarias: *La Maison de Bernarda*», *Étoiles*, 15.01.1994.

<sup>82</sup> Jean Varloot, «*La Maison de Bernarda Alba* au Studio des Champs-Élysées», *L'Université Libre*, 20.01.1946.

révélations, qu'il pouvait deviner dès la première minute, mais de leur ralentissement sur les personnages engagés. On s'émeut du pouvoir de passion brûlante contenu dans un signe léger, des clartés aveuglantes d'un mot indifférent, pu de l'indifférence aveugle devant le mot le plus clair. Ce jeu perpétuel, et toujours saisissant, de l'allusion involontaire immédiatement captée, de l'allusion volontaire irrémédiablement incomprise, de la parole spontanée qui devient pour tous un pressentiment ou une prophétie, pour tous excepté pour celui qui la prononce, tel est le seul moteur de l'action tragique.<sup>83</sup>

J. L. hace referencia a otros aspectos que considera fundamentales en el éxito de la obra: «on trouve dans cette pièce des mérites que nous aimons. Une action nourrie, intelligente, passionnante ; un drame nouveau, violent, charny, consistant. On y sent le théâtre et la vie mêlés en une poignante étreinte.»<sup>84</sup> Léon Treich en su análisis remarca lo siguiente :

Ce qu'on ne saurait assez dire, c'est la puissance avec laquelle Federico Garcia Lorca conduit cette intrigue sans complications, dont nous avons, dès les premières scènes, prévu l'aboutissement mais à laquelle nous ne demandons à aucun moment, plus que ce qu'elle nous donne, c'est la solidité avec laquelle sont campés ces six femmes et les personnages accessoires tous féminins également, c'est la poésie brûlante de ce tête musclé, serré d'une admirable vigueur. Une grande pièce, sans aucun doute.<sup>85</sup>

André Frank pone de relieve otras características de la tragedia:

Le miracle théâtral de cette œuvre de Federico García Lorca réside dans sa force directe et poignante. Sans doute son auteur a-t-il gagné ce don sur les tréteaux ambulants dans les représentations de fortune d'œuvres classiques et modernes. Pas une phrase qui ne porte ; point de moment dramatique qui ne saisisse ; point de cri qui n'ait son écho.<sup>86</sup>

Repasamos también la opinión de Thierry Maulnier, algo diferente de las anteriores, que destaca la presencia de elementos españoles:

Le drame et les caractères peints par Lorca, cette claustration des filles, cette sensualité et cette férocité presque animales, cette haine de la chair qui trouve dans les tentations réfrénées de la chair elle-même je ne sais quelle furieuse excitation, cette alliance de la cruauté et de la religion sont bien choses proprement et singulièrement espagnoles ; et pourtant il est certain que la *Maison de Bernarda* est tout autre chose qu'un tableau, tout autre chose qu'une satire sociale, si violente que soit la satire et qu'en portant à l'extrémité de leur fanatique intransigeance les violences d'un sang national et l'orgueil obtus et cruel d'une caste, le poète espagnol a élevé paradoxalement son œuvre au rang d'un symbole universel et réuni les éléments de la tragédie absolue.<sup>87</sup>

Por último, destacamos a este respecto las palabras de François de Roux en *Minerve*:

---

<sup>83</sup> Maurice Clavel, *Ibid.*

<sup>84</sup> J.L., «*La Maison de Bernarda* », *Spectateur*, 02.01.1946.

<sup>85</sup> Léon Treich, *Ibid.*

<sup>86</sup> André Frank, «Un théâtre du sang», *Gaurouche*, 10.01.1946.

<sup>87</sup> Thierry Maulnier, *Ibid.*

L'action, une action continuelle, anime la pièce de Lorca et se passe fort bien d'être soutenue par une intrigue serrée. Elle naît à tout moment du choc des moindres événements de la vie et des sentiments ou du caractère des personnages. Elle est une invention perpétuelle de l'auteur. Que de trouvailles au cours de ces trois petits actes qui traduisent par des moyens proprement dramatiques les mouvements intérieurs de quelques femmes simples. Lorca use, avec bonheur, pour cela de tous les moyens du théâtre à sa disposition et non point seulement du dialogue.<sup>88</sup>

Llama la atención las numerosas vinculaciones que la crítica establece entre *La Casa de Bernarda Alba* y la tragedia griega<sup>89</sup>. Maurice Clavel, en su extenso artículo, expone la siguiente afirmación:

Avec ses contrastes et ses décalages perpétuels, ces monosyllabes évasifs qui en disent long, ces paroles pressantes qui ne disent rien, l'action tragique n'est jamais au niveau du texte, c'est-à-dire qu'elle se confond à peu près avec ce qu'on appelle « l'atmosphère tragique ». Tous ces sentiments aux résonances doubles, sans qu'aucun personnage ne puisse embrasser la dualité, tous ces mots que l'ont peu appeler deux fois instinctifs, car ils ont de l'instinct le jaillissement naturel et l'inconscience divinatrice, peuplent la tragédie de ses dieux : des dieux qui n'habitent aucun personnage, mais ne règlent pas de l'extérieur leur mouvements d'ensemble ; des dieux qui ne sont que les rayonnements des sentiments et les évocations des paroles, assez puissants pour se détacher de la lettre qui les supporte et vivre de la vie des mythes, des menaces et des Fatalités.<sup>90</sup>

Jacques Lemarchand también hace referencia a este aspecto con una declaración en la que dice:

Le sujet de *La Maison de Bernarda* est un sujet de comédie. Ses personnages sont des personnages de comédie. Il est certain, cependant, que la pièce de Federico García Lorca est une œuvre tragique : elle a l'épaisseur et les sonorités sourdes de la tragédie. L'anecdote est sans cesse dépassée, et les personnages sont appelés- malgré eux, par la volonté du poète, - à vivre sur un plan tragique. Par quelles sollicitations habiles, - de ses héros, de leurs paroles et de leurs gestes, - le poète espagnol a-t-il si parfaitement réussi ce glissement du comique, - voir du burlesque, - au tragique le plus authentique ? C'est une belle réussite de l'art, et que l'on a intérêt à regarder de près.<sup>91</sup>

En la crítica de Pierre-Aimé Touchard para *Opéra* el autor habla concretamente de la relación con obra como *El Médico de su Honra*:

L'Espagne serait-elle le seul pays contemporain où l'on puisse encore écrire des tragédies, je veux dire le seul pays conservant à la fois une tradition vigoureuse, aveugle et implacable contre laquelle se brise en vain la volonté des hommes. Et un tempérament national assez véhément pour lui donner son expression la plus aigüe ? Du *Médecin de Son Honneur* de Calderón à *La Maison de Bernarda* qu'écrivait il y a neuf ans dans sa prison, en attendant d'être exécuté par les franquistes, le poète Federico García Lorca, il me semble qu'il n'y a pas même l'espace d'une respiration. C'est bien même violence hautaine,

---

<sup>88</sup> François de Roux, «*La Maison de Bernarda. Le Fauteuil Voltaire*», *Minerve*, 18.01.1946.

<sup>89</sup> En la parte introductoria de este trabajo se trata de manera más detallada este aspecto.

<sup>90</sup> Maurice Clavel, *Ibid.*

<sup>91</sup> Jacques Lemarchand, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Combat*, 07.01.1946.

magnifique et bornée, c'est la même tempête de passions, tantôt souterraines et tantôt déchainées, ce sont les mêmes caractères abrupts, sauvages, qui forcent le respect en même temps qu'ils suscitent un effroi glacial.<sup>92</sup>

Más breve es el comentario de Thierry Maulnier, en el que simplemente apunta lo siguiente : «La ligne de la pièce de Lorca est à ce point sévère et dépouillée qu'elle nous semble rétablir dans un sujet moderne la nudité et la dignité de la dramaturgie antique ».<sup>93</sup> Por su parte, Hean Tardieu, explica lo siguiente :

Cette pièce terrible, intense, brûlée de soleil et de passion, présent, bien qu'elle se passe de nos jours dans un décor réaliste, tous les caractères permanents de la tragédie : le raccourci bouleversant de l'action, la stature presque mythique des protagonistes, enfin et surtout la course implacable vers le dénouement fatal, pressenti dès le début.<sup>94</sup>

También breve es la referencia de Jean Varloot, que sitúa a la obra dentro del género de la tragedia : « *La Maison de Bernarda* est une tragédie au sens profond du mot ». <sup>95</sup>

Sin embargo, algunos autores discrepan en cuanto a estas afirmaciones y encuadrarán la obra dentro de otros géneros. Así lo hace, por ejemplo S. Genest, que habla de drama e incluso de melodrama:

Nous y avons, en effet, retrouvé toutes les qualités que nous aimons chez les plus grands auteurs et qui se manifestent si rarement dans le théâtre contemporain : une construction extrêmement rigoureuse, une action qui se développe sans relâche par une progression continue et une tension toujours croissante, jusqu'au dénouement brutal ; une admirable sobriété de moyennes au service d'une grande puissance d'expression : aucun verbiage, aucune perte de temps, pas un mot de trop, pas un jeu inutile. Nous sommes là en présence d'un art qui fait avec celui de Giraudoux un contraste saisissant : alors que *La Folle de Chaillot* est un déploiement complexe, un chatoiement subtil des tous les artifices (ou ces qui relèvent proprement du théâtre ne sont qu'un élément parmi d'autres), *La Maison de Bernarda* est un drame pur et nu qui attend souvent la grandeur tragique. Le thème, cependant, était celui du mélodrame. Lorca en a tiré une tragédie domestique intensément pathétique.<sup>96</sup>

Jean-Jacques Bernard, sin llegar a asegurar que pueda considerarse una tragicomedia, dedica aparte de su artículo a realizar una comparación entre *La Casa de Bernarda Alba* y otra famosa obra del teatro español: *La Celestina*. Veamos lo que opina :

La tragi-comédie- en pourrait dire plus exactement la comédie tragique- de Fernando de Rojas date de 1492. *La Casa de Bernarda Alba* est la dernière pièce de Federico García Lorca fusillé à 37 ans par les phalangistes. Là, une comédie qui glisse dans la force et

---

<sup>92</sup> Pierre-Aimé Touchard, «*La Maison de Bernarda* au Studios des Champs Elysées », *Opéra*, 09.01.1946.

<sup>93</sup> Thierry Maulnier, *Ibid.*

<sup>94</sup> Jean Tardieu, «*La Maison de Bernarda*, de Lorca », *Action*, 11.01.1946.

<sup>95</sup> Jean Varloot, *Ibid.*

<sup>96</sup> S. Genest, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs-Élysées», *Témoignage Chrétien*, 11.01.1946.

s'achève en drame, une pièce débridée, tumultueuse, colorée, passionnée, chargée d'épisodes et qui, pour tous les moyens, s'efforce d'échapper à l'austérité des disciplines espagnoles. Ici, une pièce qui, après quatre siècles et demi, replonge précisément dans cette austérité, un drame tendu, intérieur, non moins tumultueux, mais d'un tumulte qui est dans les âmes, non moins passionné, mais d'une passion qui, refoulée par la contrainte, éclate et brie ses cadres. Rien apparemment de plus différent que cette force dramatique qui déborde la sensualité, tombe dans la licence, frise l'impudeur, et ce drame de la violence contenue. Et pourtant c'est le même sujet : là comme ici des jeunes filles cherchent à échapper à l'extrême rigidité des contraintes, comme la force impétueuse de l'eau qui bout soulève le couvercle de la marmite. Là comme ici, le couvercle c'est l'éducation qui confond la règle avec l'exemple, la tyrannie avec l'enseignement, l'excès avec la fermeté. Les deux atmosphères sont essentiellement dissemblables et portant c'est la même atmosphère ; sous des couleurs différents, c'est la même couleur ; c'est la même oppression.<sup>97</sup>

Vemos, por tanto, como ese debate en torno a la clasificación genérica de *La casa*, del que hablamos en la parte introductoria de este trabajo, se da no solo en la crítica española sino también en la francesa.

Otro aspecto recurrente en la mayoría de las críticas es la alusión a las circunstancias de la muerte de Lorca, que lo colocan en el rango de héroe entre el público francés. No debe olvidarse que el recuerdo de la Guerra Civil española estaría todavía muy presente en sus memorias puesto que habían pasado pocos más de seis años desde su finalización, y unos nueve desde el fusilamiento del gran poeta granadino. Tampoco debe olvidarse que esta gran obra fue escrita en el periodo que Lorca pasó en la cárcel franquista, y que nunca llegaría a ver en escena. Consideramos las palabras de Léon Treich las más relevantes en cuanto a este aspecto, ya que dedica una gran parte de su artículo a enfatizar esas circunstancias:

Lorca ne s'était jamais occupé de politique lorsque éclata la guerre civile. Ses amitiés étaient toutes, assurément, du côté de ce qu'on appelait alors les Rouges. Son œuvre était tout en entier un hymne au progrès social, à la liberté, à la solidarité humaine. Il pouvait cependant tenir que nul n'avait à s'inquiéter des poèmes dont la pensée n'avait rien de militant, d'agressif et dont la forme était l'un de plus qui se puissent voir. Quand les troupes franquistes enlevèrent Grenade, après les furieuses batailles que l'on sait, elles s'y libèrent à des massacres abominables et qui révoltèrent même ceux qui n'avaient pour les Républicains aucune sympathie politique. Federico García Lorca fut arrêté avec des centaines de jeunes hommes, dont certains, comme lui, n'avaient jamais pris un fusil contre Franco, signé une affiche, provoquée une rébellion (si tant qu'on puisse appeler rébellion la lutte contre les rebelles). Il demeura des longs mois en prison ; c'est alors qu'il écrivait *La Maison de Bernarda* ; il savait qu'il n'échapperait pas à la mort, si injuste que cette mort pu lui apparaître. Il avait 37 ans à peine. On pouvait attendre de lui combien d'autres chef-d'œuvre, car la *Maison de Bernarda*, écrite dans ces conditions sinistres, est bien un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre de Lorca, dont nous avons déjà tant aimé *Les Noces de Sang*.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Jean-Jacques Bernard, «Théâtre Espagnol», *L'Aula*, 17.01.1946.

<sup>98</sup> Léon Treich, *Ibid.*

Pasamos al análisis de algunos de los aspectos más destacados en cuanto a la propia representación de la obra. En la documentación consultada se remarcaban, sobre todo, dos elementos: el decorado y la música. Vamos a ver ejemplos de ello, comenzando por las palabras de André Alter, que, como la mayoría de los críticos, aplaude el trabajo de Maurice Jacquemont para la puesta en escena de la obra.

Jamais Maurice Jacquemont [...] n'a était mieux inspiré qu'en accueillant cette œuvre de Federico García Lorca. Et la mise en scène qu'il a conçue est une parfaite réussite. Le moindre détail a été pensé et réalisé avec un bonheur exceptionnel. Faut-il signaler en particulier le chant des moissonneurs dû à Jacques Tritsch, et aux Compagnons de Route et le mélancolique accompagnement de la cigale au deuxième acte ? Le décor et les costumes de Charles Fonisere, d'une grande sobriété participent, eux aussi, avec intensité à l'action.<sup>99</sup>

El carácter sobrio del decorado aparece de manera recurrente en varias críticas. Lo vemos, por ejemplo, en *Spectateur*, en el que también se remarca, nuevamente, el gran trabajo del director de escena.

Quant à Maurice Jacquemont, il a été extraordinaire. Sa mise en scène est de premier ordre. [...] Décors et costumes de Charles Fontserre. Le décorateur a créé presque uniquement avec du blanc et du noir le décor même de l'œuvre. Il a fait surgir le lieu dramatique et nous oblige à ne pas imaginer ailleurs le déroulement de l'action. Les chansons de Jacques Tritsch sont belles et ce qu'il fallait. Bravo Maurice Jacquemont.<sup>100</sup>

Algo similar dice Jacques Lemarchand en el breve comentario que dedica al decorado: «Les décors sont austères et beaux.»<sup>101</sup> La crítica de Pierre-Aimé Touchard aporta más información sobre el aspecto del espacio escénico cuando se sube el telón:

Le rideau s'ouvre sur une salte blanche et nue. L'éclatante lumière de l'été andalou y pénètre malgré l'étroitesse des ouvertures aux volets rebattus. Une servante lave les pavés avec hargne, tandis que Poncia, la femme de charge, au verbe farouche et familier, évoque le maître qui vient de mourir ; on entend sonner les cloches du service funèbre.<sup>102</sup>

Más adelante se refiere también de manera directa al papel de Maurice Jacquemont y de toda la compañía:

Maurice Jacquemont l'a mise en scène avec une vigueur, un sens de la poésie et du rythme, une souplesse psychologique qui rappellent qu'il est l'auteur de cette fantastique orchestration rythmique. [...] Les décors de Fontserre apportent, par leur pureté calme et simple, le contraste nécessaire à la fureur âpre et sombre de l'action.<sup>103</sup>

Georges Huisman expresa en su artículo admiración por todo el equipo e informa sobre la presencia de tres decorados distintos:

---

<sup>99</sup> André Alter, *Ibid.*

<sup>100</sup> J.L., *Ibid.*

<sup>101</sup> Jacques Lemarchand, *Ibid.*

<sup>102</sup> Pierre-Aimé Touchard, *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*



*La Maison de Bernarda* était difficile à jouer et à monter. Aidé pour les décors et pour les costumes par Charles Fonsère, Maurice Jacquemont a obtenu dans sa mise en scène des résultats remarquables. Trois décors successifs, le vestibule de la maison, l'ouvrier où cousent les filles, le patio où la famille dîne dans la chaleur accablante du crépuscule provoquent une émotion singulière.<sup>104</sup>

S.Genest es también breve en su declaración: «La mise en scène, les costumes, les décors sont dignes de l'oeuvre.»<sup>105</sup> A. Serrano y Plaja destaca el decorado del tercer acto : «Quant aux décors, le meilleur est sans aucun doute celui du troisième acte. Celui du deuxième est correct, mais la porte de plein cintre du premier, avec son rideau de satin dans le fond, n'a même pas ce minimum de «couleur locale» qu'on semble avoir voulu chercher.»<sup>106</sup> Raymond Cogniat, por su parte, ofrece algún detalle más que nos permite hacernos una idea un poco más definida de cómo sería el decorado del escenario:

Pour bien accentuer la volonté de sobriété, le drame de Lorca se déroule dans un décor extrêmement simple, tout blanc avec des personnages habillés de noir. Ce que nous offre Jacquemont, ce n'est pas de l'Espagne conventionnelle de *Carmen*, aux couleurs vives, mais l'Espagne plus authentique où domine le noir avec le jeu constamment présent de la mort. [...] Sur cette petite scène, il [Maurice Jacquemont] obtient même des effets de profondeur inattendus.<sup>107</sup>

Las dimensiones del escenario son también destacadas por Yves Bottineau: «L'exigüité de la scène, en réduisant au minimum les décors et les évolutions des acteurs, au lieu d'être un obstacle, concentre l'action.»<sup>108</sup> En la opinión de Jean Varloot se repiten también las ideas ya expuestas: «Le metteur en scène est à féliciter non seulement de son choix, mais de sa mise en scène délicate et de ses décors pleins de goût. Pour cette pièce si sombre, il a su ne pas éviter le noir total du deuil, et le résultat n'en est que plus puissant.»<sup>109</sup>

En cuanto a las actrices, se aprecia una unanimidad de opiniones en las que felicitan el trabajo de todas ellas y destacan, especialmente, la representación de Germaine Kerjean en el papel de Bernarda y de Janines Guyon como Adela.

---

<sup>104</sup> Georges Huissman, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *La France au Combat*, 19.01.1946.

<sup>105</sup> S. Genest, *Ibid.*

<sup>106</sup> A. Serrano y Plaja, «Á propos de *La Maison de Bernarda*» *Les Lettres Françaises*, 18.01.1946.

<sup>107</sup> Raymond Cogniat, «*La Maison de Bernarda*: la mise en scène et l'interprétation», *Arts*, 18.01.1946.

<sup>108</sup> Yves Bottineau, «*La Maison de Bernarda*», *Voix Universitaire*, 01.03.1946

<sup>109</sup> Jean Varloot, *Ibid.*

Vemos, por tanto, como el estreno de *La Casa de Bernarda Alba* en la capital francesa fue, de nuevo, un auténtico éxito. En este caso los críticos no solo coinciden en alabar la obra del poeta y dramaturgo español sino también en felicitar a todo el equipo que hizo posible la representación en el legendario Studio des Champs Elysées.

## 2. Théâtre de l'Odéon, noviembre 1974

En noviembre de 1974 la compañía de la Comédie Française de París puso en escena *La Casa de Bernarda Alba*. Esta obra había sido montada en Reims hacía solo dos años, en 1972, por el mismo director de escena que la lleva a París: Robert Hossein.

*La Maison de Bernarda Alba* est un document photographique. Bien avantage, c'est un cri de révolte, un cri pour la vie où Lorca récuse et dénonce ces villages du malheur, du puritanisme, des cancans, de la haine, ces villages où on lichait encore les filles qui ont fauté, cette Andalousie- il l'ignorait encore- où on allait tuer les poètes dont les mœurs sont fautives. C'est un plaidoyer pour la libération des femmes, et paradoxalement, en apparence, contre cette phallocratie faussement virile et vraiment bestiale. Car Lorca avait les regards des femmes, il en comprenait toutes les faiblesses et d'abord que tout cède à un Gitan au regard velouté. C'est une pièce où le désir montre dans les champs, rode sous les oliviers, s'assouvit dans les réseaux. Il y passe des cales, des étalons, des moissonneuses qui chantent, des soufflés brûlants et parfumes. C'est une pièce âpre comme le vent d'hiver andalou, rude comme le terre andalouse, sensuelle comme le printemps andalous, chaude comme un soleil qui tremble.<sup>110</sup>

Con estas conmovedoras palabras Dominique Jamet presenta, en su crítica publicada en *L'Aurore*, la pieza que Lorca nunca vio sobre el escenario. En *Presse Française* se describe la obra de una manera similar:

Dès l'abord, on est saisi par le climat étrange d'un univers clos, angoissant, inexplicable en vérité. Théâtre immobile, malgré les accès de violence verbale. Le miracle de la poésie la plus profonde transfigure en leçon éternelle cette pétrification d'un passé dominateur, triomphant de tous les sursauts d'une vie condamnée à mourir étouffée, résignée.<sup>111</sup>

Pierre Marcabru, sin embargo, se aleja de esta admiración por la obra lorquiana para mostrar una opinión más personal y negativa: «Soyons francs, *La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca est une pièce qui a vieilli. Le texte, avec le temps, et tel qu'il nous est présenté, tourne au drame espagnol et folklorique.»<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Dominique Jamet, «À l'Odéon, *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca», *L'Aurore*, 30.11.1974.

<sup>111</sup> Anónimo, «Lorca», *Presse Française*, 13.12.1974.

<sup>112</sup> Pierre Marcabru, «*La Maison de Bernarda*, immobile et solennelle», *France Soir*, 30.11.1974.

En cuanto a la puesta en escena de esta representación, encontramos críticos que la defienden y otras, que la critican. Alain Le Blanc, por ejemplo, muestra una opinión halagadora del trabajo de Rober Hossein:

Quant a Robert Hossein, il s'est efforcé de donner à ce drame de la solitude toute sa dimension, grâce a une mise en scène dépouillée, nue et réaliste, évitant ce qui pouvait paraître dans la forme, lament ou requiem. Par instants, une plainte, une note de d'espoir résonne avec violence par la sobriété de l'ensemble, soutenu par les musiques de Paco Ibáñez et du groupe argentin Cuarteto Cedrón et les décors de Jean Mandaroux.<sup>113</sup>

En *Marie France* se publica un artículo que sigue esta línea y muestra una opinión positiva sobre el trabajo del director de escena: «Une fois encore, il a su créer ce climat étouffant, il a su faire cicer les passions, les mesquineries, les jalousies et plus encore ses comédiens. Son ton est rigoureux, les rapports entre les comédiens sont justes, le cadre, parfait. Hossein décidément, est un grand, très grand homme de théâtre.»<sup>114</sup> *Le Nouvel Observateur* respalda esta opinión: «Nous en devons l'admirable mise en scène de Robert Hossein grâce auquel nous sentons le soleil et les corps brûler, les filles haleter d'angoisse, le piège se refermer brutalement.»<sup>115</sup>

Sin embargo, la cantidad de críticas negativas a la puesta en escena aparecidas en los diferentes artículos es bastante mayor que los que reflejan una opinión halagadora. Así encontramos, por ejemplo, las palabras de Pierre Marcabru:

Soyons justes, Robert Hossein ne fait rien pour arranger les choses. Sa *Maison de Bernarda* a l'immensité d'un couvent, on y rencontre des silhouettes immobiles et solennelles et quand elles se déplacent, c'est un réglant leurs pas sur des lois inflexibles comme un cérémonial. [...] L'Espagne, cette maison murée, ce soleil qui écrase, cette tension qui monte, ces femmes prises au piège, cette mère qui règne, tendue, austère, impitoyable comme l'ordre, comme la mort, les a-t-on vues ? Je ne le pense pas. [...] Non, vraiment Robert Hossein est ici trop sage, trop réfléchi, pour pouvoir rendre compte de l'extrême et profonde intensité de ce qui se cache derrière les mots.<sup>116</sup>

Jacques Lemarchand destaca también los errores de la puesta en escena:

Les contresens succèdent aux non-sens, les erreurs enchaînent sur les infidélités. De la tragédie la plus nue, la plus intérieure, Robert Hossein a fait une espagnolade. [...] Nous ne trouvons jamais le chant profond du poème, la violence et la dureté qui sont au cœur du chaque être et non pris en charge par les dieux comme dans les tragédies

---

<sup>113</sup> Alain Le Blanc, «Robert Hossein retrouve la pureté de Lorca», *Le Quotidien de Paris*, 25.11.1974.

<sup>114</sup> Anónimo, Sin título, *Marie France*, 20.12.1974.

<sup>115</sup> Anónimo, «La Maison de Bernarda», *Le Nouvel Observateur*, 09.12.1974.

<sup>116</sup> Pierre Marcabru, *Ibid.*

antiques. [...] Les personnages montent et descendent l'escalier, ouvrent et ferment portes et fenêtres sans aucune raison.<sup>117</sup>

La crítica que más llama la atención es la aparecida en *La Sélection Théâtrale*, en la que se propone un punto de vista alternativo desde el que analizar la obra:

Dans sa perfection, il manque a cette représentation l'âme espagnole. Ou bien nous oublions que Federico García Lorca a situé l'action dans un village de la vibrante Espagne, et tous les éloges sont a formuler. Ou bien nous nous attachons a retrouver le sang bouillonnant qui anime les personnages, et une impression glacée nous envahit. [...] *La Maison de Bernarda* dépossédée de ses débordements ibériques. Après tout, pourquoi pas. Il n'y a pas qu'en Espagne que les mères sont des tyrans et fabriquent le Malheur de leur progéniture.<sup>118</sup>

Alain Le Blanc ofrece en su crítica una detallada descripción del aspecto del espacio escénico al inicio de la representación de *La Casa de Bernarda Alba*:

Les murs de torchis déroulent leur nudité, leur silence de cloître, percés de fenêtres larges comme un mouchoir de poche et aveuglées de volets de bois intérieurs, qui ne divulguent que timidement la lumière du jour. Potiches et jarres baillent dans l'ombre, voisinant les puits. Au centre trônent la table et quelques chaises, le siège matriarcal. Les Lourdes portes sont closes. Seules les deux femmes semblent errer à travers les pièces sur les dalles cirées. Elles se heurtent d'une fenêtre à l'autre pour grappiller un jet de soleil comme des papillons ivres pris dans un filet. Nous sommes dans la masion de Bernarda.<sup>119</sup>

También Michel Cournot, aunque de manera más breve, nos proporciona información acerca de los elementos que conforman el decorado y hace una ligera referencia al vestuario, la única que encontramos a lo largo de todas las críticas consultadas:

Il impose un décor si laid, si carton-pâte, que de toute manière en comparaison, les affreuses bonnes femmes qui l'habitent deviennent des créations de rêve. Il a camouflé les fausses viragos, les fausses idiotes de Lorca sous des vêtements d'une grande beauté. Surtout, il a constatement mobilisé l'attention du spectateur su ce qui n'est pas la pièce.<sup>120</sup>

Jacques Lemarchand, también de manera escueta, menciona el decorado y la música: «un décor d'Opéra-Comique qui pourrait aussi bien accueillir *Le Barbier de Seville* que *Carmen*. Une musique encombrante, castagnettes, guitare et roulades ajoute à la vulgarité de la présentation. »<sup>121</sup> La información acerca de los elementos que conforman el aspecto del espacio escénica se completa con el artículo de *Le Nouvel Observateur*:

---

<sup>117</sup> Jacques Lemarchand, *La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca en ruines», *Le Quotidien du Médecin*, 04.12.1974.

<sup>118</sup> Anónimo, «*La Maison de Bernarda*, de Lorca», *La Sélection Théâtrale*, 11.12.1974.

<sup>119</sup> Alain Le Blanc, *Ibid.*

<sup>120</sup> Michel Cournot, «*La Maison de Bernarda*», *Le Monde*, 30.11.1974.

<sup>121</sup> Jacques Lemarchand, *Ibid.*

«Le décor constitue une demeure andalouse avec ses meubles sombres et sévères, ses fenêtres aux volets rabattus ouvrant comme des meurtrières sur le monde extérieur.»<sup>122</sup>

Sobre las actrices, la crítica coincide en destacar la gran actuación de Annie Doucaux, que representa el papel de Bernarda, de Isabelle Adjani como Adela y de Fanny Delbrice, Martirio. Podemos ver ejemplos de ello en críticas como la de Michel Cournot:

Annie Ducaux, de son côté, additionne les signes extérieurs les plus rebattus de la virago ronchon, adjutant, masculine. A Somme du texte et du jeu est nettement excédentaire. Des cinq filles, c'est Fanny Delbrice, dans le rôle de la bossue, l'actrice la plus intéressante. Elle seule forme une boule de présences, une sorte de pelote magnétique en fonction de quoi un espace peut s'organiser. [...]. Le rôle facile, le rôle vedette, celui de la jeune Adela a été donné à Isabelle Adjani, qui a sans doute vu beaucoup de fils de Larle et Hardy ces derniers temps : elle s'est fait le physique de Stan Laurel tout craché, elle a copié ses yeux ronds et pleureurs, sa bouche gonflée entrouverte, et jusqu'au a sa diction puérile et lunaire.<sup>123</sup>

Dominique Jamet da su opinión sobre las actrices y considera lo siguiente:

Annie Ducaux n'a ni la grandeur ni la santé ni la sauvagerie ni la dignité de Bernarda. Louise Conte, en grand-mère démente, joue la Folle de Chaillot pour son propre compte. Isabelle Adjani est tout bonnement exécration : ses mines de petite fille boudeuse qui joue à la marelle et réclame des sucettes ne conviennent guère à la grande paison qu'elle est censée vivre. Elle traverse toute la pièce en sautillant et ça se prend à cloche-pied. Fanny Delbrice est seule, très seule, au diapason, dans la noiraude et mauvaise Martirio. Aline Bertran est une servante comme on sait les jouer encore chez Molière.<sup>124</sup>

Pierre Marcabru, por su parte, ofrece una crítica muy negativa de las actrices principales:

Il est varié qu'Annie Ducaux n'est en rien le personnage de Bernarda. Sa sureté est sa passion, sa rigueur n'est point charnelle. Il n'y a pas en elle cette extravagance dans l'orgueil, cette folie, ces sentiments à l'espagnole, dirait Stendhal, qui donnent à la pièce son étrangeté, sa hauteur. [...] Même Isabelle Adjani m'a paru mal à l'aise dans sa peau, hors de son personnage de rebelle, étrangère à la force de perdition qui l'emporte.<sup>125</sup>

También Matthieu Galey considera mejorable la actuación de Adjani y habla de Fanny Delbrice como la actriz que mejor desempeña su papel:

L'illustre Isabelle Adjani, sur qui on va tomber à bras raccourcis parce qu'elle fait un peu trop parler d'elle en ce moment ; cela déplaît toujours comme une faute de goût. Elle pourrait être bien meilleure, plus tenue, plus intense ; elle n'est pas mauvaise non plus, soyons justes.

---

<sup>122</sup> Anónimo, «*La Maison de Bernarda*», *Le Nouvel Observateur*, 09.12.1974.

<sup>123</sup> Michel Cournot, *Ibid.*

<sup>124</sup> Dominique Jamet, *Ibid.*

<sup>125</sup> Pierre Marcabru, *Ibid.*

Et puis, il faut citer Fanny Delbrice, qui joue Martirio, la bossue. Elle n'est pas la première, mais c'est le meilleur rôle.<sup>126</sup>

Jacques Lemarchand describe la interpretación en términos de mediocridad: «L'interpretation est mediocre. Annie Ducaux bougonne, crie; elle n'avait ni la grandeur ni la puissance de son personnage. Isabelle Adjani joue la petite sœur d'Agnes qu'on a privé de confiture. A elle seule, elle ruinerais toute la pièce.»<sup>127</sup>

Podemos concluir diciendo que esta representación en el teatro de l'Odéon suscitó también críticas heterogéneas, ya sea tanto a la puesta en escena como a la interpretación de los actores, buena para algunos y mejorable para otros.

---

<sup>126</sup> Matthieu Galey, «*La Maison de Bernarda*, un drame paysan», *Le Quotidien de Paris*, 02.12.1974.

<sup>127</sup> Jacques Lemarchand, *Ibid.*

### C. YERMA

*Yerma* se estrenó el 29 de diciembre de 1934 en Madrid y fue protagonizada por Margarita Xirgu. El propio Lorca dice de esta tragedia que «no tiene argumento. *Yerma* es un caracter que se va desarrollando.»<sup>128</sup> Es la tragedia de una mujer estéril que, por no tener hijos, no encaja en el esquema tradicional de la sociedad andaluza más popular.

#### Cronología de *Yerma* en los principales teatros de París

- Mayo 1948, Studios des Champs-Élysées (estreno).
- Noviembre 1954, Théâtre de la Huchette.
- Enero 1964, Théâtre Hébertot.
- Septiembre 1973, Théâtre de la Ville.

Para la relación detallada de críticas y la ficha artística completa de cada espectáculo, remitimos al lector al anexo 1, páginas 88-93.

Basándonos en los artículos aparecidos en la prensa tras las diferentes representaciones, hemos considerado oportuno realizar un análisis más exhaustivo del estreno en 1948 y del montaje de enero de 1964 en el Théâtre Hébertot.

#### 1. Studio des Champs-Élysées, mayo 1948.

En el recién reformado Studio des Champs-Élysées el público parisino asiste, en 1948, a la primera representación de *Yerma* en la capital francesa. Algunos periódicos, recordando el impacto del estreno de otras obras lorquianas, presentan la obra de la siguiente manera :

La faveur du public pour *Yerma* sera-t-elle la même que pour *La Maison de Bernarda Alba*? Je n'en sais rien sur quoi le public peut répondre. Ce qui est sûr c'est qu'une œuvre dramatique de Lorca ne peut être qu'un événement théâtral de première importance et que *Yerma* est, en effet, un tel événement.<sup>129</sup>

«Après onze mois de fermeture et des travaux, le Studio des Champs-Élysées va faire, le 21 mai prochain, sa réouverture avec une pièce de Federico García Lorca qui n'a jamais été jouée en France.»<sup>130</sup>

Le nom de Federico García Lorca a été révélé en France il y a une dizaine d'années. Il y est aujourd'hui célèbre. Sans aller jusqu'à le comparer, pour la puissance et éclat, aux

---

<sup>128</sup> Miguel García-Posada (pról.), *Ibid.*, p.581.

<sup>129</sup> Thierry Maulnier, «*Yerma* au Studio des Champs Élysées», *Spectateur*, 25.05.1948.

<sup>130</sup> Anónimo, «Après onze mois des travaux le Studio des Champs Élysées sera une des salles les plus modernes de Paris», *Combat*, 11.05.1948.

grands classiques se son pays: Calderón et Lope de Vega, il est permis de penser que Lorca est, avec Valle-Inclán, le plus haut et le plus pur représentant de l'art dramatique espagnol contemporain. Sa vie même a été faite d'héroïsme et de tragique.<sup>131</sup>

Las alabanzas al dramaturgo español son abundantes a lo largo de todas las críticas publicadas tras esta representación de la ya mencionada tragedia lorquiana. Thierry Maulnier ofrece en *Spectateur* una profunda reflexión sobre el autor y sobre su obra:

Lorca est un des premiers écrivains de théâtre de ce temps. La splendeur poétique de son langage, qui s'allie de façon surprenante avec un extrême dépouillement du dialogue, une concision frappante dans les échanges et répliques; une simplicité dans la construction dramatique qui atteint à la grandeur; la violence des passions mises en jeu; la vitalité, la sève sensuelle et farouche d'une humanité complexe et simple en même temps, dénuée de toute sentimentalité, soumise à la force cosmique et "panique" de l'instinct, telle que nous l'avait montrée la tragédie Antique et telle que nous la montre encore une certaine vie paysanne.<sup>132</sup>

Estas ideas a propósito del gran dramaturgo español se repiten en las palabras de otros críticos que pueden verse, por ejemplo, en *La Bataille* unos pocos días después del estreno:

*Yerma* est une œuvre étonnante. Tout ce qui sort de la main de Lorca est étonnant. Sans doute est-il le plus grand auteur dramatique dont la révélation nous soit venue d'au-delà de nos frontières, depuis Pirandello. Dans les veines de ses personnages court un sang violent et primitif, la vitalité ardente des instantes s'y brise en remous tragiques sur les barrières de la tradition de la convention sociale [...] Sur les lèvres de ces héros paysans, un langage d'une poésie admirable fleurit sans effort, sans artifice littéraire, sans rhétorique, avec une vivacité et une fraîcheur sauvages. Une sorte de naïveté et de terroir s'unit dans les tragédies de Lorca au grand style, une forte couleur locale (les histoires qu'il nous raconte sont typiquement espagnoles et ne sont guère concevables ailleurs qu'en Espagne), avec une signification humaine très haute et très générale, le réalisme avec les symboles; ce qu'il y a de moins proprement ibérique dans son œuvre est peut-être son architecture dramatique, très simple et d'une progression rigoureuse, apparentée à celles des anciens Grecs plus qu'à la construction purement baroque de Calderón ou plus près de nous, de Valle-Inclán. En fait, on ne voit pas ce qui, dans cet art, pourrait vieillir, et il ne serait pas surprenant que Lorca devienne un des grands classiques du répertoire théâtral.<sup>133</sup>

En lo que concierne al texto de *Yerma* se encuentran también múltiples referencias en las diversas críticas. En todas ellas domina un tono halagador hacia la tragedia lorquiana. Así, por ejemplo, François de Roux escribe para *L'Epoque* estas palabras: «Dans *Yerma*, la poésie ne s'ajoute pas au drame: elle est l'essence même du drame,

---

<sup>131</sup> André Ransan, «Studio des Champs Elysées, *Yerma*», *Le Pays*, 30.05.1948.

<sup>132</sup> Thierry Maulnier, *Ibid.*

<sup>133</sup> Interim, «La tragédie de *Yerma* la stérile», *La Bataille*, 26.05.1948.



elle se confond avec lui et l'équilibre. Et le drame est tout intérieur.»<sup>134</sup> Esta idea de la presencia de lo lírico se repite también en *Reforme*:

Reprenant aux Grecs jusqu'à la structure extérieure de leurs tragédies, Lorca n'hésite pas à introduire des parties lyriques dont la splendeur verbales, atteignant une admirable puissance incantatoire, vient vivifier l'action en la gonflant d'une sève brute et luxuriante. Et ces jaillissements lyriques encadrent des dialogues qui atteignent, à forcé de densité, la beauté de l'expression définitive.<sup>135</sup>

Robert Kempt, por su parte, insiste en la presencia de la música en la obra y dice lo siguiente: «Voilà le poème, encadré de musique; coup des chants. Poème de eu de mots, pesées et pesantes, qui tombent, s'écraient et s'élargissent un à un; gottes de pluie lentes.»<sup>136</sup> En *Opéra* aparece una reflexión en la que se considera que

on retrouve en *Yerma* les constants qui caractérisent non seulement Lorca mais encore toute une tradition dramatique: un sens farouche de l'honneur, une certaine domination sarrazine du mâle sur la femelle et la violence des instincts révélée comme naturelle au milieu de la mysticité la moins douteuse.<sup>137</sup>

También Pol Gaillard realiza un análisis general de la tragedia en el que se atreve a calificar a Lorca como un genio y a *Yerma*, como una obra maestra:

Saurai-je, avant que vous ayez pu voir la pièce, vous faire partager mon admiration ? Je n'ai pas employé souvent le mot de génie dans cette chronique, ni celui de chef-d'œuvre. Ce sont les deux seuls mots qui conviennent pour parler de *Yerma*, tragédie lyrique de Federico García Lorca, que donne actuellement le Studio des Champs-Élysées. Dès le premier tableau, qui est muet, dès la première chanson, quatre vers de sept pieds, dès les premières répliques brèves, très simples, très quotidiennes, mais lourdes de vie et de sens, gonflées d'images aussi sûres que les instincts dont elles sont l'expression. Nous sommes transportés là-bas, en Espagne, dans la maison de Yerma; nous commençons à vivre avec cette femme qui attend en vain d'être mère.<sup>138</sup>

En contraposición a todas estas alabanzas a Federico García Lorca y a su obra pueden encontrarse también críticas no tan positivas entre las que destaca la que Gabriel Marcel escribió para *Les Nouvelles Littéraires* :

L'accueil que Lorca ne me semble pas avoir réussi à éviter tout à fait, c'est l'impression de fatigue et de monotonie que finit par donner l'espèce de cantilène perpétuelle par laquelle s'exprime la douleur de la femme stérile, et d'autre part le drame ne peut guère se creuser dans faire apparaître des dessous presque purement psychologiques [...] Une anomalie physique ne peut pas constituer le principe d'une tragédie digne de ce nom.<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> François de Roux, «Le Studio des Champs-Élysées», *L'Epoque*, 01.06.1948.

<sup>135</sup> Pierre Quemeneur, «*Yerma*, de Federico García Lorca. Théâtre des Champs-Élysées», 05.06.1948.

<sup>136</sup> Robert Kempt, «*Yerma* au Studio des Champs-Élysées», *Le Monde*, 01.06.1948.

<sup>137</sup> Anónimo, «*Yerma* au Studio des Champs-Élysées», *Opéra*, 02.06.1948.

<sup>138</sup> Pol Gaillard, «*Yerma* est un chef-d'œuvre», *Les Lettres Françaises*, 03.06.1948.

<sup>139</sup> Gabriel Marcel, «*Yerma* de Federico García Lorca», *Les Nouvelles Littéraires*, 10.06.1948.

En cuanto a los elementos que Kowzan propone estudiar para llevar a cabo un análisis completo de una obra dramática vamos a centrarnos principalmente, vista la información que ofrecen las críticas teatrales y las características propias de la representación, en el aspecto del espacio escénico y los efectos sonoros no articulados, y en el texto pronunciado por el actor.

Sobre el espacio escénico debe resaltarse el hecho de que el teatro contaba con un escenario de pequeñas dimensiones en las que, al parecer, era difícil lograr una adecuada representación. Algunos críticos consideran la puesta en escena poco acertada teniendo en cuenta dichas características. Así, por ejemplo, Thierry Maulnier afirma que «la pièce demandait des changements de décor nombreux : un dispositif ingénieux, qui utilise au mieux les possibilités d'un plateau exigü, permet de les effectuer dans le minimum temps.»<sup>140</sup> Marcel Augagneur muestra su opinión al respecto siguiendo la misma línea que Maulnier:

D'une grande beauté visuelle, la mise en scène de M. Maurice Jacquemont prive le texte de ses possibilités scéniques, avec ce respect excessive des urbanistes du siècle dernier, qui isolaient les cathédrales, au centre d'esplanades, de leurs vivantes ruelles: ainsi, ce poème dramatique devient parfois un recitativo.<sup>141</sup>

Por otro lado encontramos, sin embargo, críticos que alaban todos los elementos que conforman la puesta en escena de esta obra. Robert Kempt considera que «la mise en scène est excellente. J'ai aimé les décors, irréels, qui ne sont ni maisons habitables, ni rues, ni fermes... mais des perspectives, élargissant étonnamment le minuscule plateau.»<sup>142</sup> La opinión de Barjavel es una de las más sorprendentes puesto que, para él, cualquier escenario francés es inapropiado para representar una obra como *Yerma*. En su artículo propone lo que sería el lugar más adecuado para dicha representación:

Cela pourrait être très beau, mais pour obtenir en français un substitute des hautbois et des rubis de langue espagnole, pour remplacer ce feu des mots, il faudrait, je pensé, jouer *Yerma* en plein air, pendant l'août, au plus ardent d'une nuit, sur un aire encore brûlante de l'odeur du blé qu'on y battait, avec, pour toile de fond, l'épaule noire d'une montagne, drapée d'étoiles.<sup>143</sup>

También Marc Beigbeder alaba en *Le Parisien Libéré* la puesta en escena de Maurice Jacquemont de la que dice: «Elle est riche en qualités: avant tout, d'une fraîcheur

---

<sup>140</sup> Thierry Maulnier, *Ibid.*

<sup>141</sup> Marcel Augagneur, «*Yerma* ou l'annonce qui n'a pas été fait à Marie», *France Soir*, 01.06.1948.

<sup>142</sup> Robert Kempt, *Ibid.*

<sup>143</sup> René Barjavel, «Le volcan et la tourterelle», *Carrefour*, 02.06.1948. Recordamos eso que en la introducción a este trabajo habíamos denominado «fenómeno andaluz» o «duende» ya que, sin duda, tienen relación con esto.

authentique, ainsi qu'il convenait.»<sup>144</sup> Pierre Quemeneur, por su parte, elabora su crítica sobre la puesta en escena realizando una comparación con la que Maurice Jacquemont preparó para otra famosa tragedia lorquiana, *La Casa de Bernarda Alba*:

Maurice Jacquemont, qui avec *La Maison de Bernarda* avait suggéré une atmosphère éclatante de soleil et d'ardeur, a renoncé ici à toute couleur locale pour élever sa mise en scène à une sorte d'abstraction classique. Nous savons bien, en effet, que cet ouvrage s'étend très au-delà de son sujet, et que ce n'est pas une pièce sur les mœurs espagnoles, ni même une pièce sur la stérilité, mais que, par délices thèmes, elle libère en nous les forces les plus profondes de vie et de mort.<sup>145</sup>

Continúa Jean Gandrey-Rety en esta línea de alabanza, concretamente de los decorados: «Quant à Maurice Jacquemont, on tire un merveilleux parti du plateau du Studio pour créer avec les évolutions des personnages dans les beaux décors d'Eduard Anahory, les plans de profondeur et d'étouffement, de mystère et de réalité sur lesquels le jeu tragique sinue.»<sup>146</sup>

La mayoría de los críticos, tal y como hemos visto, menciona las pequeñas dimensiones del escenario, a las que algunos consideran, en parte, culpables de una puesta en escena que les parece mejorable mientras que otros creen que Jacquemont y Anahory supieron sacarles todo el partido posible.

Respecto a lo que Kowznan denomina efectos sonoros no articulados aparecen dos referencias en las críticas, especialmente a la música, que consideramos remarcables. Así, por ejemplo, Gabriel Marcel dice lo siguiente:

Je crois tout d'abord qu'il aurait fallu une musique d'un accent beaucoup plus strictement espagnol pour créer l'atmosphère à la fois tendre, sombre et magique où ce drame étrange aurait pu vraiment prendre vie devant vous. La musique de Marcelle Schweitzer, il faut l'avouer, est médiocre [...]. Dans cette œuvre-ci, où les chansons et même les chœurs occupent une grande place, le rôle de la musique est capital, il l'est même d'autant plus que l'œuvre est traduite et, de ce fait, perd le meilleur de son relief.<sup>147</sup>

Son también destacables las palabras de Gandrey-Rety a este propósito:

Ceci n'est pas une façon détournée de quereller le compositeur Marcelle Schweitzer et Maurice Jacquemont. La partition de Mme Schweitzer me paraît riche de ressources et son commentaire est en soi infiniment exaltant. Je tends pourtant à penser que trop de musique, encadrant le texte de Lorca, où s'y intègrent, est presque une surcharge.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Marc Beigbeder, «Au Studio des Champs-Élysées, *Yerma*», *Le Parisien Libéré*, 03.06.1948.

<sup>145</sup> Pierre Quemeneur, *Ibid.*

<sup>146</sup> Jean Gandrey-Rety, «Lorca et le sens musical», *Arts*, 18.06.1948.

<sup>147</sup> Gabriel Marcel, *Ibid.*

<sup>148</sup> Jean Gandrey-Rety, *Ibid.*

Por último, habría que destacar las referencias que aparecen a los actores, especialmente sobre todo a lo que Kowznan llama texto pronunciado. Thierry Maulnier considera lo siguiente:

Les chants sont bien règues, avec des voix agréables et justes. Il est dommage seulement que Mme Janines Guyon récite ses poèmes au lieu de les chantes, ce qui crée brusques ruptures avec le ton du réalisme lyrique de l'ensemble. La pièce est bien jouée: Mme Janines Guyon en porte le poids principal [...] Peut être n'était-elle pas exactement le personnage, elle n'a pas le styles espagnol.<sup>149</sup>

Esta última idea destacada por Maulnier se repite también en otros críticos, como en Roux,: «Mlle Janines Guyon déploie un incontestable talent. Je ne crois pas cependant qu'elle soit la femme qui convienne au rôle enflammé de Yerma.»<sup>150</sup> Robert Kempt alaba la inteligencia de la actriz pero también menciona la necesidad de «quelques perfectionnements techniques pour être la plus émouvante *Yerma*.»<sup>151</sup> Aparece también esta crítica en las palabras de Quemeneur: «Janines Guyon n'était peut être pas faite pour incarner Yerma.»<sup>152</sup>

Para terminar, es interesante destacar la información que proporciona la crítica de *Opéra* a propósito de la apariencia exterior de los actores:

Pour les costumes, ils sont fort beaux, mail l'exigüité de la scène a dû de gêner quant aux décors, car si le premier et les deux derniers sont réussis, les décors intermédiaires apparaissent comme plus ingénieux que convaincant. Celui des lavandières évoque assez fâcheusement les cartonnages de l'Opéra-Comique.<sup>153</sup>

Se aprecia, por tanto, una crítica generalmente positiva de esta primera representación de la tragedia de *Yerma* en París. Los aspectos considerados por los expertos como mejorables se centran, especialmente, en la actuación de la actriz Janines Guyon quien, al parecer, no fue la más adecuada para representar el difícil papel protagonista.

## 2. Théâtre Hébertot, enero 1964

En enero de 1964 el Théâtre Hébertot de París estrena una nueva representación de una de las más conocidas tragedias lorquianas, *Yerma*. En ese momento en la capital francesa el teatro de Federico García Lorca estaba a la orden del día y varias compañías ponían en escena obras del autor. Así lo explica en su crítica, por ejemplo, Doumolin:

---

<sup>149</sup> Thierry Maulnier, *Ibid.*

<sup>150</sup> François de Roux, *Ibid.*

<sup>151</sup> Robert Kempt, *Ibid.*

<sup>152</sup> Pierre Quemeneur, *Ibid.*

<sup>153</sup> Anónimo, «*Yerma* au Studio des Champs-Élysées», *Opéra*, 02.06.1948.

«Paris est à l'heure Lorca. Tandis que se poursuit au Vieux-Colombier la carrière de *Noces de Sang*, Marcel Lupovici présente au Théâtre 347 *L'Espagne de Federico García Lorca*, et Bernard Jenny met en scène *Yerma* au Théâtre Hébertot.»<sup>154</sup> Así mismo, Robert Kaners resume los espectáculos lorquianos que se están llevando a cabo en ese momento en la ciudad:

Federico García Lorca est joué sur trois scènes à Paris pour le moment : tandis que le Vieux-Colombier affiche toujours *Noces de Sang* avec Mme Germaine Montero, M. Marcel Lupovici présente au Théâtre 347 un modes spectacle de guitare, de chat, de danse et de récitation qui serait peut-être mieux en valeur dans un cabaret, et Mme Loleh Bellon reprend le rôle de *Yerma*.<sup>155</sup>

Kaners, en la misma crítica, hace también una pequeña reflexión sobre el éxito del poeta y dramaturgo español:

Cela dit, il reste encore beaucoup à découvrir, et on se demande si ce poète n'est pas souvent plus accepté que connu, plus utilisé pour des raisons de couleur locale ou exalté pour des raisons politiques que compris dans ses varies profondes. Lorca a utilisé le dessin et les couleurs de l'imaginaire populaire espagnole pour dire ce qui lui tenait à cœur, pour exprimer et pour répéter sa manière à lui de ressentir le confit de l'amour et de la mort: il ne faut pas que l'imaginaire prenne les pas du chant profond.<sup>156</sup>

También Jean Dutourd, en la crítica publicada en *France Soir*, realiza una breve comparación entre el teatro de Lorca y el de otros dramaturgos como Beckett o Ionesco:

Le théâtre de Lorca, et *Yerma* en particulier, va absolument à l'encontre du théâtre d'aujourd'hui. C'est le contraire même de Beckett, de Ionesco, d'Adamov, bref de tous ces autres mélancoliques et pessimistes que ne voient pas dans le monde que une sinistre blague, et dans la condition humaine qu'un prétexte à dérision. Lorca c'est, si j'ose dire, le théâtre de l'Être. Cela est singulièrement rafraîchissant à l'époque du théâtre du Néant.<sup>157</sup>

M. Bernard sigue un poco esta línea y menciona la descendencia española del teatro de Lorca.

Avec une licence poétique sans limite, l'auteur de *Yerma* se soucie peu de vraisemblances; tous ses personnages parlent la même langue: la sienne. Ses lavandières s'expriment par coplas. De sorte que, paradoxalement, le dramaturge espagnol le plus célèbre, le plus joué, n'a aucune descendance dans le théâtre espagnol contemporain; la jeune génération est devenue plus réaliste, plus préoccupée des problèmes sociaux.<sup>158</sup>

Sobre la propia pieza de *Yerma* las críticas son bastante homogéneas, casi todas muestran la admiración que suelen causar las tragedias lorquianas.. Sin embargo, entre

---

<sup>154</sup> J.C. Doumolin, «Lorca à Paris. *Yerma* au Théâtre Hébertot», *Libération*, 01.02.1964.

<sup>155</sup> Robert Kaners, «Lorca en Opéra-Comique», *L'Express*, 06.02.01964.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Jean Dutourd, «*Yerma*, tragédie de la femme stérile», *France Soir*, 04.02.1964.

<sup>158</sup> M. Bernard, «*Yerma*», *Nouvelles Littéraires*, 06.02.1964.

todas las críticas más o menos halagadoras, C. Olivier muestra una opinión negativa de la representación y de la obra:

Une de ces soirées dont on sort irrité et qui, le lendemain, ne vous laissent qu'un souvenir triste. Comment peut-on imaginer pareille chose et quelle idée peut bien se faire de l'œuvre de Lorca le promoteur de ce spectacle? La déception est d'autant plus grande qu'on s'est plus réjoui à l'avance à l'idée d'être porté par ce flot de poésie que recèle l'œuvre [...] De toutes les pièces de Lorca, celle-ci me paraît la moins solidement charentée, en tout cas la moins accessible pour qui ne peut la lire dans le texte, trop éloignée de nous dans sa conception dramatique pour que nous puissions ressentir à sa représentation les sentiments pourtant forts et purs qui l'animent. [...] Je dis ce que je ressens, voilà tout, et ce malaise que me cause, par exemple, l'alternance de scènes réalistes et des tableaux poétiques.<sup>159</sup>

A pesar de esta dura crítica, como ya hemos indicado, las demás coinciden en resaltar la obra de Lorca. Lo vemos, por ejemplo, en Jean Paget:

Il n'y a rien de plus beau, de plus dépouillé que le chant de la Yerma de Lorca. Rien plus épuré, de plus simple, de plus tragique. La plainte que fait étendre une femme stérile, celle de la mort, l'espoir qu'elle met en la fécondité, celui de la vie, contradiction essentielle, tout est là. Le génie Lorca est toute l'humaine contradiction. Il suffit de savoir étendre ce chant. L'ayant entendu le spectateur quitté le théâtre, bouleversé, sublime, grandi.<sup>160</sup>

André Alter da también su opinión sobre *Yerma*, en este caso de manera breve y concisa: «*Yerma* est décidément celle des grandes pièces de Federico García Lorca, où poésie et théâtre se donnent le plus intimement.»<sup>161</sup>

A propósito de la representación las críticas son también bastante homogéneas pero, en este caso, en sentido negativo. La mayoría de ellas coinciden en resaltar que la puesta en escena no estuvo a la altura de una obra como *Yerma*, si bien parece que fue salvada por la calidad de los actores, concretamente de Loleh Bellon, quien representaba el papel de Yerma. Así lo indica, por ejemplo, Pierre Marcabru:

Que faire contre une mise en scène qui, à chaque instant, refuse la férocité et la couleur des cris? [...] Si cette passion ne monte pas jusqu'à la folie, si l'on ne sent pas le cheminement entêté de l'angoisse, de la désespérance et de la haine, la tragédie n'éclate pas, s'engourdit et meurt. Et voilà ce que Bernard Jenny n'a pas su rendre. La force sombre. L'instinct dévastateur. Le cri.<sup>162</sup>

También Poirot-Delpech considera que la puesta en escena traiciona la gran tragedia lorquiana, convirtiéndola en un espectáculo de Folies-Bergère:

Malheureusement, la grande fête païenne qui doit faire mesurer l'erreur de l'héroïne et donne à la pièce son vrai relief plastique est figuré par Bernard Jenny de façon indigne de

---

<sup>159</sup> C. Olivier, «Loleh Bellon joue Yerma», *Lettres Françaises*, 13.02.1964.

<sup>160</sup> Jean Paget, «Retour à Federico García Lorca», *Combat*, 04.02.01964.

<sup>161</sup> André Alter, «Yerma», *Temoignage Chrétien*, 13.02.1964.

<sup>162</sup> Pierre Marcabru, «Lorca trahi par la couleur locale», *L'Intransigeant*, 31.01.1964.

l'interprétation principale et propre à ruiner ses efforts. Tout comme les belles-sœurs, caricatures des vieilles refoulées, les lavandières incarnant les joies de l'instinct auxquelles Yerma se refuse, forte injure par leur pittoresque de pacotille aux dessins poétiques de l'auteur et à la terre qui l'a nourri. Ce n'est même pas de la figuration d'Opéra-Comique au de Châtelet : ce sont les Folies-Bergère à l'heure des espagnolades d'importation. Lorca by night!<sup>163</sup>

Jean Paget muestra una opinión similar en su crítica: «Loin de server la tragédie, cette mise en scène la détourne du torrent qui sole a ses pas, cu ciel universal qui la contemple. Un petit aire d'opérette fâcheux se promène çà et là.»<sup>164</sup> También Gilles Sandier continúa esta línea y trata a esta representación de «espagnolade»:

En face de cette nouvelle espagnolade [...] on pensé que l'Espagne de *Carmen* est un chef-d'œuvre de vérité. Le metteur en scène a une étonnante maîtrise dans le folklore et la chienlit, surtout dans les scènes de groupe [...] on brame on vocifère, on roule des gros yeux [...] Il faudrait, au contraire, une noblesse de gestes, une élégance, une rigueur et une gravité qui donneraient une certaine tenue tragique à cette poésie un peu trop luxuriante par quoi s'exprime ce drame de la stérilité.<sup>165</sup>

La opinión de Jean Vigneron, si bien es también negativa, es presentada de manera más suavizada que las anteriores. Además, con sus palabras, y siguiendo la terminología de Kowznan, permite hacernos una idea de cuál era el aspecto del espacio escénico durante las representaciones:

Je ne suis pas sur que Bernard Jenny ait été aussi heureusement inspiré. Disposant d'un vaste plateau, il a été un ample dispositive scénique et multiplié le nombre des comparses, au detriment, peut-être, de la tragédie tout intime, viscérales, de Yerma [...] *Yerma* s'accommode mieux, me semble-t-il, d'une mise en scène plus resserré, plus secrète, plus pauvre, moins voyante.<sup>166</sup>

André Alter, de manera breve, resume las opiniones de los anteriores: «La nouvelle mise en scène de Bernard Jenny [...] n'en traduit peut être pas toutes les résonances de la tragédie.»<sup>167</sup>

Entre todas estas duras palabras, M. Bernard es el único que tiene una opinión halagadora para el trabajo de Bernard Jenny, concretamente para la escena de las lavanderas así como para la caracterización de las cuñadas de Yerma:

La mise en scène de Bernard Jenny est d'un bonheur constant ; c'est ainsi qu'il a su donner à deux personnages quasi muets (les deux belles-sœurs de Yerma) une valeur à la fois dramatique et symbolique. Minces, vêtues de robes noires, elles flaquent la jeune épousée,

---

<sup>163</sup> B. Poirot-Delpech, «Loleh Bellon dans *Yerma* de Lorca», *Le Monde*, 02.02.1964.

<sup>164</sup> Jean Paget, *Ibid.*

<sup>165</sup> Gilles Sandier, «*Yerma. Avril au Portugal*», *Arts*, 05.02.1964.

<sup>166</sup> Jean Vigneron, «Loleh Bellon dans *Yerma* au Théâtre Hébertot», *La Croix*, 07.02.1964.

<sup>167</sup> André Alter, *Ibid.*

l'épeint, sont sans cesse auprès d'elle comme deux ombres jaillies des ténèbres. Et, par contraste, la scène des lavandières, joyeuse, claire, laisse dans la mémoire une image d'une fraîcheur, d'une harmonie que nous ne sommes pas près d'oublier. [...] La réussite de ce spectacle doit beaucoup à Benrnard Jenny.<sup>168</sup>

Como ya hemos indicado, la crítica coincide en destacar el gran trabajo de los actores, especialmente el de la actriz principal, Loleh Bellon, que encarna a Yerma. Doumoulin habla, sobre todo, de lo que Kowznan calificaría como expresión corporal:

Le temps passe et les traits de Loleh Bellon s'altèrent, son beau visage serein se ravine de rides, une voix venue des entrailles se substitute a sa voix de gorge et elle pleure comme si, seules, désormais les larmes pouvaient féconder son corps desséché d'attente. C'est une grande comédienne.<sup>169</sup>

Georges Lerminier destaca también elementos similares en el trabajo de la actriz: «Loleh Bellon chante ce cantique désespéré avec des accents poignants. Son beau visage de madonna reflète moins la haine dont Yerma, qui est au fond tout amour, semble préservée, que l'humiliation et l'offense de la femme paria.»<sup>170</sup> Por su parte, Jean Dutourd prefiere centrarse en su crítica, en lugar de en la expresión corporal, en el texto pronunciado: «Loleh Bellon interprete le role de Yerma (qui est terrible) en vraie tragédienne. Les images étranges et belles de Lorca paraissent toutes naturelles dans sa bouche. Elle donne réellement l'impression de se dessécher et de se flétrir progressivement.»<sup>171</sup> Jean Vigneron, tras la fuerte crítica a la puesta en escena de Bernard Jenny, considera a la actriz como la «salvadora» de la representación y de la obra: «Dieu merci, l'essentiel du poème est cependant sauvé. Sauvé par une comédienne entrée vibrante et vive, torturée dans un douloureux personnage, je veux parler de Loelh Bellon. Sur son visage de Pietà, s'inscrivent, impitoyablement, au fil des jours qui passent, les stigmates humiliants de la stérilité.»<sup>172</sup>

Las referencias en las críticas a otros elementos considerados por Kowznan importantes en el análisis de una representación teatral son mínimas. P.J. menciona simplemente los decorados, vestuario y la música para decir que contribuyen en el éxito de la representación: «Les sobres décors de Jacques Marillier, les austères costumes de Catherine Rebeyrac et la musique de scène de René Lafforgue, concourent à la pleine réussite de cette *Yerma*.»<sup>173</sup> Doumoulin resalta especialmente la música de la que dice

---

<sup>168</sup> M. Bernard, *Ibid.*

<sup>169</sup> J.C. Doumoulin, *Ibid.*

<sup>170</sup> Georges Lerminier, «*Yerma*, de Lorca, avec Loleh Bellon», *Le Parisien Libéré*, 03.02.1964.

<sup>171</sup> Jean Dutourd, *Ibid.*

<sup>172</sup> Jean Vigneron, *Ibid.*

<sup>173</sup> P.J., «Au Théâtre Hébertot, *Yerma*», *L'Aurore*, 29.01.1964.



«évite avec tact de créer une Espagne de fantasie pour donner à ce dram eses dimensions universelles.»<sup>174</sup> Algo similar hace Jean Dutourd en su crítica: «René Lafforgue avec sa musique a heureusement souligné le caractère espagnol de la pièce.»<sup>175</sup> Georges Lerminier, sin embargo, prefiere destacar el decorado de Marillier, «d'un des meilleurs peut-être, par la matière, la couleur, l'architecture.»<sup>176</sup>

Por último, creemos que es importante destacar un aspecto que consideramos fundamental en la puesta en escena de una obra escrita en otro idioma: la traducción. En el material existente sobre esta representación solo dos críticos hablan de manera más o menos exhaustiva de ella y resaltan la idea de que, en francés, no es posible acceder al verdadero contenido de la obra lorquiana. Guy Dumur lo explica de la siguiente manera:

Pour la traduction, je m'explique. Je suis persuadé que celle de Jean Camp est très bonne. Simplement parce que je sais deux mots d'espagnol, je souffre d'entendre Lorca en français. [...] Cette poésie de Lorca n'est pas, la plupart du temps, que la transposition d'une façon de s'exprimer qu'ont les Espagnols, surtout s'ils sont paysans. Combien de ces images, qui nous paraissent précieuses et compliquées, correspondent à une manière de parler courante, dans le seul pays occidental où la poésie populaire reste encore vivante. En français, ces images [...] perdent de leur réalité.<sup>177</sup>

P.W. respalda, en su crítica, esta opinión: «toute interpretation de García Lorca en français est fausée d'avance, irremediablement. C'est n'est point qu'on la massacre: l'Andalousie est intraduisible en García lorca, incomunicable dans son essence.»<sup>178</sup>

Concluimos recordando lo ya mencionado sobre la concepción de esta tragedia lorquiana por la crítica parisina, así como la coincidencia de opiniones en cuanto a una puesta en escena que, según parece, fue poco adecuada. Se resalta, sin embargo, el papel de los actores, especialmente de Loleh Bellon, que lleva a cabo la difícil tarea de encarnar la tragedia del personaje de Yerma «la estéril.»

---

<sup>174</sup> J.C. Doumoulin, *Ibid.*

<sup>175</sup> Jean Dutourd, *Ibid.*

<sup>176</sup> Georges Lerminier, *Ibid.*

<sup>177</sup> Guy Dumur, «Comment mettre en scène Lorca?», *Gazette de Lausanne*, 15.02.1964.

<sup>178</sup> P.W., «Yerma au Hébertot», *Rivarol*, 02.04.1964.



#### 4. CONCLUSIONES

Tras haber realizado el análisis de las representaciones de las tres obras lorquianas en París consideramos necesario señalar las conclusiones que pueden extraerse de ellas.

En primer lugar, se debe remarcar el hecho de que Lorca forma parte de la cartelera teatral francesa en años tanto previos como posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pero nunca durante esos años. Pese a la dureza de la Guerra y la Posguerra, el público francés y europeo no olvida al poeta español y siete meses después de la rendición alemana se retoma la representación de sus obras, en este caso con el estreno, en el mes de diciembre, del drama que su autor nunca vio en el escenario: *La Casa de Bernarda Alba*.

En cuanto a la primera de las tragedias lorquianas, *Bodas de Sangre*, recordamos que entre las dos representaciones analizadas hay una distancia temporal de 25 años entre los que, como hemos recordado, se encuentran los años de la Segunda Guerra Mundial y de la ocupación alemana del país galo.

En la primera de ellas, el estreno de 1938, las referencias a las circunstancias de la muerte de Lorca en manos de los franquistas son numerosas debido, entre otras cosas, a que no habían pasado ni dos años desde el asesinato del poeta. En el momento de esta representación, España se encontraba todavía inmersa en la Guerra Civil a la que le seguirá, a partir de 1939, la dictadura de Franco. Estas circunstancias impidieron que Lorca, y otros muchos intelectuales condenados por el régimen, recibieran en España el reconocimiento que merecían. 25 años después de este estreno, en 1963, la crítica sigue recordando la injusta muerte del poeta, ahora revivida por el reciente asesinato de Julian Grimau, político español dirigente del PCE, en Madrid.

En cuanto a las representaciones, según la escasa información que podemos obtener de las críticas periodísticas, el decorado de 1948 consistía en una serie de siete cortinas o tableros móviles que evocaban el campo andaluz y entre las cuales se distribuía la luz del escenario. Al parecer, esta simple puesta en escena lograba transportar al público al escenario propio de la tragedia. También se destaca la simplificación del decorado del Théâtre d l'Athenée pero, según la documentación consultada, los resultados no fueron tan acertados. Se hace alusión a la impresión de cartón piedra de los elementos de la puesta en escena, especialmente a la de la Luna, de la que se llega a decir que parece

queso en descomposición<sup>179</sup>. Sabemos también que en el primer acto se representa la cueva troglodita en la que vive La Novia. Aunque la información es escasa, podemos atrevernos a decir que, pese a los 25 años que distancian una y otra representación, en rasgos generales, la primera de ellas, con su renovadora puesta en escena, obtuvo mejores críticas de los expertos que la representada en 1963.

Otro elemento común en las críticas de todas las representaciones, no solo de *Bodas de Sangre* sino de las tres obras, es la constante vinculación de Lorca con la tragedia griega y con los clásicos españoles del Siglo de Oro, especialmente Lope y Calderón.

Sea el que sea el año de la representación y las circunstancias que la rodeen el empeño por unir a Lorca con la tradición más antigua es manifiesto.

*La Casa de Bernarda Alba*, la última obra del poeta granadino, que nunca vio representada, se estrenó, como hemos indicado, siete meses después del fin de la Segunda Guerra Mundial, que había desmantelado todos los recursos de los circuitos dramáticos europeos. Lorca, que ha sido siempre considerado como uno de los dramaturgos más influyentes del pasado siglo, volvió pronto a la cartelera parisina con el estreno de esta obra.

La crítica califica este drama como una verdadera obra maestra que pasará a la historia del teatro mundial. Solo un crítico, Pierre Macabru, considera en 1974 que la pieza lorquiana ha envejecido perdiendo las características que, al inicio, hicieron de ella una obra fundamental dentro de la historia teatral. En cuanto a la consideración genérica de este polémico drama, como ya hemos indicado, las discusiones están también presentes entre los expertos franceses. Aunque se proponen diversas clasificaciones, la vinculación con la tragedia es, de nuevo, recurrente. Otros comentarios que nunca desaparecen de las palabras de los críticos son los relacionados con el asesinato del poeta.

Sobre el decorado del escenario del Studio des Champs-Élysées de 1945 podemos establecer que se caracterizaba por su configuración en torno a dos colores: blanco y negro. El blanco sería el propio de la casa, en la que se desarrollan los hechos, y el negro, el de los vestidos de los personajes. Se ha querido ver en este color la representación de la muerte, que, según algunos críticos, domina la España más auténtica. Al parecer, hubo tres decorados sucesivos, según cada acto: el vestíbulo de la

---

<sup>179</sup> Jean-Jacques Gautier, *Ibid.*

casa, la sala de coser y el patio. Algunos críticos coinciden en considerar que el tercero es el mejor de todos ellos. Se destaca, de manera positiva, los cantos y la música de Jacques Tritsch. De manera general, esta representación obtuvo el aprobado de la crítica parisina del momento. Sin embargo, en 1974 las críticas coinciden, más bien, en lo contrario. Aunque también se menciona la música y los cantos como elementos positivos, el decorado y el trabajo de la actriz principal, Annie Ducaux, no parecieron ser los más adecuados. Se habla de infidelidad al texto y al estilo de Lorca, así como de la falta del alma española que tanto caracteriza a las obras del poeta. Hay referencias a la decoración de la primera escena, en la que se veían los muros desnudos de la casa de Bernarda, grandes ventanas cerradas, evitando que entre cualquier atisbo de luz, puertas también cerradas, y jarras sobre una mesa. Nuevamente, el decorado recibe la calificación de cartón-piedra.

Germaine Kerjean fue, según las críticas, una magnífica Bernarda en el Studio des Champs-Élysées frente a Annie Ducaux, quien desempeñó, sin tanto éxito, el mismo papel en 1974.

Dieciséis años pasaron entre el estreno de *Yerma* en mayo de 1948 y la representación en el Théâtre Hébertot en 1964. Si bien en las críticas periodísticas sobre ambas representaciones volvemos a encontrar la relación de Lorca con los trágicos, con Lope o incluso con su contemporáneo Valle-Inclán, también se le compara, en 1964, con el teatro de los dramaturgos más innovadores de la escena europea: Beckett o Ionesco. Esto demuestra, como ya apuntamos en la parte introductoria de este trabajo, la importancia que tiene en la obra lorquiana la unión de lo tradicional y la vanguardia.

Esta tragedia fue la última de las tres obras en representarse ante el público parisino, diez años después del estreno de *Bodas* y pasados tres del de *La Casa*. Nuevamente, la obra lorquiana causó furor entre los espectadores y entre la crítica, quienes ya no tuvieron ninguna duda en considerar a Lorca como un genio y a su producción, como una obra maestra. Destacan, entre estas alabanzas, las palabras de Gabriel Marcel, mencionadas anteriormente, en las que habla de fatiga y monotonía<sup>180</sup>.

La información obtenida relativa al decorado del Studio des Champs-Élysées es insuficiente como para permitirnos realizar una descripción detallada de este. Se indica en diferentes comentarios de los críticos que se respetó, quizás demasiado, el urbanismo

---

<sup>180</sup> Gabriel Marcel, *Ibid.*

del siglo anterior, lo que, al parecer, privaría al texto de sus posibilidades escénicas. Así mismo, parece también que los decorados permitieron crear perspectiva, lo cual favorecía el crecimiento visual de un escenario muy estrecho. Creemos que llama la atención el comentario de Barjavel a propósito del escenario, puesto que considera que la obra debería representarse al aire libre, en una noche del mes de agosto llena de estrellas. Esta novedosa idea puede relacionarse con lo que propone, en 1964, Guy Dumur. El crítico plantea la posibilidad de representar las obras en su lengua original, en español en este caso. Considera que con su traducción al francés se pierde parte de la esencia de ese «duende» o «fenómeno andaluz» del que hablamos al principio de este trabajo.

En su estreno, Janines Guyon desempeñó el papel protagonista. Aunque las opiniones son diversas, parece que no era la actriz más indicada para representar el difícil papel de la mujer estéril, quizás porque, tal y como dicen los críticos, recitaba los poemas y no los cantaba. En relación a esto destacan también los diferentes comentarios respecto a la música, alejada de nuevo del acento andaluz y que pudo recargar demasiado la representación.

En el Théâtre Hébertot, dieciséis años después, las críticas consideran muy adecuado el trabajo de la actriz principal, Loleh Bellon, al contrario de lo que sucedió con Janines Guyon, pero desacertado el decorado y la puesta en escena. Algunos comentarios destacan el contraste que se establece entre las cuñadas de Yerma, delgadas, casi mudas y vestidas de negro con la escena de las lavanderas, mucho más alegre y colorida. En este caso, el efecto de la música de René Lafforgue fue considerado positivo por remarcar el carácter español de la pieza.

Como última precisión, es necesario apuntar algunos datos en relación con la cronología de las obras. Para una rápida visualización de las fechas de las representaciones remitimos al lector al anexo 4. Como ya hemos dicho, entre 1938 y 1945 no hay representaciones puesto que esos años coinciden con la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1945 encontramos una representación cada, aproximadamente, tres años: 1945, 1948, 1951, 1954, 1956. Después habrá que esperar siete años, hasta 1963, año en el que se inicia una nueva serie de espectáculos con una frecuencia bastante elevada: 1964, 1966, 1969, 1973 y 1974. Es importante destacar que entre 1974 y 1999 no hay representaciones de estas tres obras en los principales teatros de París.

Para concluir, queremos destacar que este trabajo pretende ser solo un posible inicio para investigaciones posteriores que tengan como objetivo estudiar la presencia de Federico García Lorca en Francia. Los límites se pueden ampliar para considerar no solo estas tres obras sino toda su producción dramática. Así mismo, existe la posibilidad de trabajar en los teatros de las principales ciudades francesas, sin limitarse únicamente a la capital y abarcando también las representaciones del siglo XXI. Las características de este trabajo nos obligaron a establecer unos límites claros, que consideramos oportunos en su momento, y que hemos respetado a lo largo de todo el proceso de elaboración.





## 5. BIBLIOGRAFÍA

### A. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

FORRADELLAS, Joaquín (ed.), *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

GARCÍA POSADA, Miguel (ed.), *Obras Completas*, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996

- (pról.), *Bodas de Sangre. Yerma. Teatro Completo III*, Madrid, Debolsillo, 2015.
- (pról.), *La Casa de Bernarda Alba, Teatro Completo IV*, Madrid, Debolsillo, 2015.

GIL, Idefonso-Manuel (ed.), *Yerma*, Madrid, Cátedra, 2012.

HERNÁNDEZ, Mario (ed.), *Yerma*, Madrid, Alianza, 1998.

- *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Alianza, 1998.

JOSEPHS, Allen y Caballero, Juan (ed.), *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1982.

- , *Bodas de Sangre*, Madrid, Cátedra, 1986.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (ed.), *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2008.

### B. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

#### Bibliografía General

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

ANÓNIMO, Centro de Documentación Teatral.

<<http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-201cbodas-de-sangre201d-de-federico-garcia-lorca>> [13.06.2016]

BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, en *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus, 1988.

CABELLO PINO, Manuel, «García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. XI, 2006, pp.131-140.

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/garca-lorca-dramaturgo-figura-central-de-la-literatura-espaola-del-siglo-xx-en-el-canon-europeo-0/>> [31.01.2016]

CUEVAS GARCÍA (ed.), *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Actas IX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13-18 de noviembre de 1955.

GABRIELE, John P. (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Madrid, Iberoamericana, 1994.

KRYNEN, Jean, «Lorca y la tragedia», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº9, 1967, pp.85-95.

<[http://www.persee.fr/issue/carav\\_0008-0152\\_1967\\_num\\_9\\_1](http://www.persee.fr/issue/carav_0008-0152_1967_num_9_1)> [02-02-2016]

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, «La mirada de Lorca a los clásicos», *Anuario de Estudios Filológicos*, nº24, 2001, pp.285-301.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=59020>>, [01-02-2016]

LÓPEZ OJEDA, Esther, «Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de *Bodas de Sangre*», *Congreso Internacional «Imágenes», La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Universidad de La Rioja, Logroño, 22-24 octubre 2007, pp.747-763.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2664026>> [02-02-2016]

MEGÍAS AZNAR, José, «Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca», *Aldaba: Revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, nº4, 1985, pp.7-34.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1980204>> [15-02-2016]

PLAZA CHILLÓN, José Luis, «Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, nº13-14, 1998-2001, pp. 95-135.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1000364>> [19.01.2016]

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «El análisis de la representación teatral», *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura (Literatura)* 4, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988, pp.47-76.

SORIA OLMEDO, Andrés, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000.

TORRES, MONREAL, Francisco, «El teatro de García Lorca en Francia (1938-1973)», *Estudios Románicos*, nº5, 1987-1989, pp.1346-1369.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2667910>> [19.01.2016]

VARELA ÁLVAREZ, Violeta, «El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana», *Stichomythia*, nº9, 2009, pp.89-107.

<<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia9/Lorca.pdf>> [29.01.2016]

### **Críticas periodísticas**

ABRAHAM, Pierre, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Soir*, 02.06.1938.

AIME-TOUCHARD, Pierre, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Opéra*, 09.01.1946.

ALTER, André, «*La Maison de Bernarda*», *L'Aube*, 02.01.1946.

– «*Yerma*», *Témoignage Chrétien*, 13.02.1964.

ANONIMO, «Après onze mois de travaux le Studio Champs Elysées sera une des salles les plus modernes de Paris», *Combat*, 11.05.1948.

ANONIMO, «Au Studio des Champs Elysées: *La Maison de Bernarda*», *Ambience*, 20.01.1946.

ANONIMO, «Ce soir au Théâtre Hébertot reprise de *Yerma*», *Combat*, 24.01.1969.

ANONIMO, «*La Maison de Bernarda* de Lorca», *Le Point*, 09.12.1974.

ANONIMO, «*La Maison de Bernarda* vue par Robert Hossein», *Le Figaro*, 26.11.1974.

ANONIMO, «*La Maison de Bernarda*, de Lorca», *La Sélection Théâtrale*, 11.12.1974.

ANONIMO, «*La Maison de Bernarda*», *L'Express*, 14.09.1966.

ANONIMO, «Le plus jeune metteur en scène de la capitale (Guy Suarés, 22 ans), presente à la Hucette *Yerma*, de Federico García Lorca», *Libération*, 26.10.1954.

ANONIMO, «Le Théâtre Hébertot à l'heure espagnole avec *Yerma* de Federico García Lorca», *Le Parisien Libéré*, 29.01.1964.

ANONIMO, «Lorca», *Presse Française*, 13.12.1974.

ANONIMO, «*Noces de Sang* au Vieux-Colombier», *Le Figaro*, 18.04.1963.

ANONIMO, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca à l'Atelier. Le Rideau de Paris», *L'Oeuvre*, 10.06.1938.

ANONIMO, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Nouvel Observateur*, 21.10.1999.

ANONIMO, «*Noces de Sang*», *Le Monde*, 07.10.1999.

ANONIMO, «Reprise de *Noces de sang* de Lorca au Viuex Colombier», Desconocido, 20.04.1963.

ANONIMO, «Robert Hossein de succès en succès», *Marie France*, 01.12.1974.

ANONIMO, «Un Lorca grave et profond», *Arts*, 23.07.1963.

ANONIMO, «Vingt-cinq après Germaine Montero retrouve *Noces de Sang* au Vieux Colombier», *Combat*, 20.04.1963.

ANONIMO, «*Yerma* au Studio des Champs Elysées», *Opéra*, 02.06.1948.

ANONIMO, «*Yerma* au Théâtre de la Huchette», *L'Humanité Dimanche*, 14.11.1954.

ANONIMO, «*Yerma* de Federico García Lorca, para la compagnie de Nuria Espert», *Le Journal de la Ville*, 20.10.1973.

ANONIMO, «*Yerma*», *Arts*, 24.09.1948.

ANONIMO, «*Yerma*», *France Catholique-Ecclesia*, 19.10.1973.

ANONIMO, «*La Maison de Bernarda*», *Le Nouvel Observateur*, 09.12.1974.

ANONIMO, Sin título, *Libération*, 8.12.1951.

ANONIMO, «Federico García Lorca: *Yerma* à la Comédie des Champs Elysées», *Combat*, 30.05.1948.

- ATTOUN, Lucien, «Yerma et les autres», *Les Nouvelles Littéraires*, 08.10.1973.
- AUCLAIR, Marcelle, «Les fleurs rouges de Federico García Lorca», *Lettres Françaises*, 01.05.1963.
- AUDIAT, Pierre, «Têhâtre de l'Atelier. Le Rideau de Paris. *Noces de Sang*», *Paris Soir*, 02.06.1938.
- AUGAGNEUR, Marcel, «Yerma ou l'anonce qui n'a pas été fait à Marie», *France Soir*, 01.06.1948.
- AURAN, Jean, «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *La Marseillaise*, 10.01.1946.
- B., C., «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*», *Le Figaro*, 06.02.1957.
- BARJAVEL, René, «Le volcán et la tourterelle», *Carrefour*, 02.06.1948.
- BAUCHERE, Jacques, «*Noces de Sang*», *Reforme*, 04.05.1963.
- BEIGBEDER, Marc, «Au Studio des Champs Elysées, *Yerma*», *Le parisien Libéré*, 03.06.1948.
- , «Le chair et le sang. *Yerma* de Federico García Lorca au Théâtre de la Huchette», *Lettres Françaises*, 11.11.1954.
- , «Passionarias: *La Maison de Bernarda*», *Étoiles*, 15.01.1946.
- BERNARD, Jean-Jacques, «Théâtre espagnol», *L'Aula*, 17.01.1946.
- BERNARD, M., «Rhapsodie espagnole», *Les Nouvelles Litteraires*, 21.04.1966.
- «*Yerma*», *Nouvelles Littéraires*, 06.02.1964.
- BIDOU, Henry, «*Noces de Sang*», *Marianne*, 08.06.1938.
- BOTTINEAU, Yves, «*La Maison de Bernarda*», *Voix Universitaire*, 01.03.1946.
- BRASILLACH, Robert, «*Noces de Sang*», *Action Française*, 03.06.1938.
- C., J., «A, l'Atelier, *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 01.06.1938.

CAPRON, Marcel, «*Yerma*, de García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Combat*, 06.11.1954.

CARRIER, Paul, «Robert Hossein sur tous les fronts», *Le Figaro*, 02.01.1957.

CARTIER, Jacqueline, «*Noces de sang* (et Jacqueline Danno)», *France Soir*, 24.04.1963.

–, «*Noces de Sang*: on reste de bois», *France Soir*, 08.03.1969.

CHAZEUIL, Maux, «Un homme et seize femmes», *La Bataille*, 10.01.1946.

CLAVEL, Muarice, «La dernière tragédie de García Lorca, *La Maison de Bernarda*», *Essor*, 29.12.1945.

COGNAT, Raymond, «*La Maison de Bernarda*: la mise en scène et l'interprétation», *Arts*, 18.01.1946.

COUFFON, Claude, «Le retour de Bernarda», *Les Lettres Françaises*, 24.02.1966.

COURNOT, Michel, «*La Maison de Bernarda*», *Le Monde*, 30.11.1974.

CREMIEUX, Benjamin, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Rideau de Paris», *La Lumière*, 10.06.1938.

DE ROUX, François, «*La Maison de Bernarda. Le Fauteuil Voltaire*», *Minerve*, 18.01.1946.

–, «Le Studio des Champs Elysées», *L'Époque*, 01.06.1948.

DEGAS, J., «*La Maison de Bernarda*», *France Observateur*, 10.01.1957.

DELARUE, Maurice, «*La Maison de Bernarda Alba*», *Terres des Hommes*, 12.01.1946.

DESCAVES, Lucien, «Première à l'Atelier: *Noces de Sang*», *Intransigeant*, 03.06.1938.

DOUMOLIN, J.C., «Lorca à Paris. *Yerma* au Théâtre Hébertot», *Libération*, 01.02.1964.

DUBECH, Lucien, «*Noces de Sang*», *Candide*, 16.06.1938.

DUMUR, Guy, «Lorca toujours vivant!», *La Nation*, 11.03.1966.

- , «Au plein poumons», *Le Nouvel Observateur*, 08.10.1973.
- , «Comment mettre en scène Lorca?», *Gazette de Lausanne*, 15.02.1964.
- DUSSANE, «Yerma, de Lorca», *Arts*, 17.11.1954.
- DUTOURD, Jean, «*La Maison de Bernarda* (presque un chef-d'oeuvre)», *Paris Presse*, 05.03.1966.
- , «Yerma tragédie de la femme stérile», *France Soir*, 04.02.1964.
- E., L., «*La Maison de Bernarda*, trois actes de Federico García Lorca», *La Croix*, 06.01.1946.
- ENGELHARD, Hubert, Sin título, *Reforme*, 08.12.1951.
- FAVALELLI, Max, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Paris Presse*, 09.01.1957.
- FERJAC, Pierre, «Le théâtre», *L'Information*, 25.02.1964.
- FRANK, André, «Un théâtre du sang», *Gauroche*, 10.01.1946.
- FREJAVILLE, Gustave, «À l'Atelier», *Débats*, 02.06.1938.
- G, J.J., «*La Maison de Bernarda Alba*, adaptation de André Bélamich», *Le Figaro*, 05.03.1966.
- G., W., «Tania Bachalova et Renée Cosima donnent vie à *La Maison de Bernarda*», *France Soir*, 22.12.1956.
- GAILLARD, Pol, «Yerma est un chef-d'oeuvre», *Les Lettres Françaises*, 03.06.1948.
- GALEY, Matthieu, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Les Nouvelles Littéraires*, 13.03.1969.
- , «*La Maison de Bernarda*, un drame paysan», *Le Quotidien de Paris*, 02.12.1974.
- , «*Noces de Sang* de Federico García Lorca, une opéra parlée», *Combat*, 06.03.1969.
- , «Où va le théâtre populaire?», *Les Nouvelles Littéraires*, 09.12.1974.
- GANDREY-RETY, Jean, «*Les Noces de Sang* de Federico García Lorca au Studio des Champs-Elysées», *Le Soir*, 06.12.1951.

- , «Lorca et le sens musical», *Arts*, 18.06.1948.
- , «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Arts*, 10.01.1946.
- , «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*, de Federico García Lorca», *Libération*, 26.12.1956.
- , «*Yerma*, de Federico García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Libération*, 11.11.1954.
- GAUTIER, Jean-Jacques, «À la Huchette, *Yerma*, de Lorca», *Le Figaro*, 17.11.1954.
- , «*La Maison de Bernarda*, de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 30.11.1974.
- , «Au théâtre du Vieux Colombier *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 24.04.1963.
- , «*Noces de Sang* de Lorca. Adaptation de Marcelle Auclair et Jean Prévost», *Le Figaro*, 06.03.1969.
- GENEST, S., «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Témoignage Chrétien*, 11.01.1946.
- GODARD, Colette, «Nuria Espert, la femme soleil», *Le Monde*, 28.09.1973.
- GUILLEMINAULT, Gilbert, «Au Vieux-Colombier *Noces de Sang*», *L'Aurore*, 24.04.1963.
- GUTH, Paul, «*La Maison de Bernarda*», *Le Courrier de Paris*, 01.01.1946.
- HABIRACHED, Robert, «Lorca retrouvé», *Le Nouvel Observateur*, 16.03.1966.
- HERIAT, Philippe, «Le gitan poète», *La Bataille*, 10.01.1946.
- HINCKER, Michel, «Une pièce de García Lorca», *Libertés*, 11.01.1946.
- HUISSMAN, Georges, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *La France au Combat*, 10.01.1946.
- , «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs-Elysées», *La France au Combat*, 19.01.1946.
- INTERIM., «La tragédie de *Yerma* la stérile», *La Bataille*, 26.05.1948.
- J., P., «Au théâtre Hébertot, *Yerma*», *L'Aurore*, 29.01.1964.



- J.L.A, «Violence et poésie: *La Maison de Bernarda*», *Hebdo*, 14.01.1946.
- JAMET, Dominique, «A l'Odéon, *La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *L'Aurore*, 30.11.1974.
- , «*Yerma* au Théâtre de la Ville», *L'Aurore*, 01.10.1973.
- JAUBERT, J.C., «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*, de Federico García Lorca», *Parisien Libéré*, 24.12.1956.
- JEENER, J.B., Sin título, *Le Figaro*, 05.12.1951.
- JOLOY, G., «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*», *L'Aurore*, 22.12.1956.
- , Sin título, *L'Aurore*, 06.12.1951.
- , «*Yerma*, de Lorca, tour à tour farouche et tender», *L'Aurore*, 08.11.1954.
- JULIEN, Pierre, «Prés de 30 ans après la mort de Lorca, Germaine Montero va jouer pour la première fois *La maison de Bernarda*», *L'Aurore*, 26.02.1966.
- K., P., «*La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Combat*, 23.02.1966.
- K., R., «*Noces de Sang* à l'Atelier», Desconocido, 02.06.1938.
- KANTERS, Robert, «Lorca en Opéra-Comique», *L'Express*, 06.02.1964.
- KEMPT, Robert, «À la Huchette, *Yerma*», *Le Monde*, 07.11.1954.
- L, J., «*La Maison de Bernarda Alba* de Lorca au Théâtre Recamier», *Le Figaro Littéraire*, 17.03.1966.
- , «*La Maison de Bernarda*», *Spectateur*, 02.01.1946.
- , «Lorca et Tchekov au Studio des Champs-Elysées», *Figaro Littéraire*, 29.12.1956.
- L., R., «À l'Athénée, *Bodas de Sangre (Noces de Sang)*, de García Lorca. La tragédie de l'Espagne», *L'Humanité*, 02.07.1963.
- LE BLANC, Alain, «Robert Hossein retrouve la pureté de Lorca», *Le Quotidien de Paris*, 25.11.1974.

LEBESQUE, Morvan, «Deux beaux spectacles des jeunes, *Le Fantôme* au Vieux-Colombier et *Yerma*, au Théâtre de la Huchette», *Carrefour*, 10.11.1954.

LECLERC, Guy, «Au théâtre du Vieux-Colombier *Noces de Sang* de Federico García Lorca (assassiné, lui aussi, par Franco)», *L'Humanité*, 24.04.1963.

–, Sin título, *L'Humanité*, 07.12.1951.

–, «*Yerma* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 08.11.1954.

–, «Au Théâtre Recamier: la drame de cinq femmes emmurées, *La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.» *L'Humanité*, 07.03.1966.

LEMARCHAND, Jacques, «*Bodas de Sangre (Noces de Sang)*, a l'Athénée», *Figaro Littéraire*, 06.07.1963.

–, «*Yerma* au Théâtre Hébertot», *Le Figaro Littéraire*, 06.02.1964.

–, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Combat*, 07.01.1946.

–, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Vieux-Colombier», *Figaro Littéraire*, 04.05.1963.

–, «*Yerma*, de Federico García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Figaro Littéraire*, 13.11.1954.

–, Sin título, *Le Figaro Littéraire*, 08.12.1951.

–, «*La Maison de Bernarda*, de García Lorca, en ruines», *Le Quotidien du Médecin*, 4.12.1974.

LEON, Georges, «La voix de Lorca, poète assassiné», *L'Humanité*, 23.04.1963.

LEONARDINI, Jean Pierre, «Brèves considérations sur les caractères nationaux», *L'Humanité*, 18.10.1999.

–, «Le corps mis en aventure», *L'Humanité*, 02.10.1973.

LERMINIER, Georges, «Au Théâtre Recamier, *La Maison de Bernarda Alba*», *Le Parisien Libéré*, 09.03.1966.

–, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Viueux-Colombier», *Gazette de Lausanne*, 18.05.1963.

- , «*Noces de Sang* de lorca au Vieux Colombier», *Parisien libéré*, 24.04.1963.
- , «Une ineteressante representation de *Yerma*, de Lorca, au théâtre de la Huchette», *Le Parisien*, 06.11.1954.
- , «*Yerma*, de Lorca, avec Loleh Bellon», *Le Parisien Libéré*, 03.02.1964.
- LESAFFRE, C.L., «Espagne et Russie au Studio des Champs Elysées», *Le Croix*, 05.01.1957.
- LIEURE, Pierre, «À l'Atelier, *Les Noces*», *Jour, Écho*, 02.06.1938.
- MACABRU, Pierre, «Lorca trahi par la couleur locale», *L'Intransigeant*, 31.01.1964.
- , «*Noces de Sang* de Federico García Lorca, Une Arlésienne ibérique», *Paris Presse*, 24.04.1963.
- , «*La Maison de Bernarda*, immobile et solennelle», *France Soir*, 30.11.1974.
- , «*La Maison de Bernarda*, le drame de l'emprisonnement», *Arts*, 02.01.1957.
- KEMPT, Robert, «À la Huchette, *Yerma*», *Le Monde*, 07.11.1954.
- , «*Yerma* de Federico García Lorca», *Le Monde*, 05.06.1948.
- , «*Yerma* au Studio des Champs Elysées», *Le Monde*, 01.06.1948.
- , Sin título, *Le Monde*, 05.12.1951.
- MADRAL, Philippe, «La revolte des femmes. *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 11.03.1969.
- MAGNAN, Henry, «Du côté de García Lorca. Loleh Bellon est Yerma au Théâtre de la Huchette», *Libération*, 24.01.1964.
- , «Tania Bachalova régne sur *La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *Le Monde*, 03.01.1957.
- MARCEL, Gabriel., «*Noces de Sang*», *Nouvelles Littéraires*, 02.05.1963.
- , «*Yerma*, de Lorca, tour à tour farouche et tender», *L'Aurore*, 08.11.1954.
- , «*Yerma* au Studio des Champs Elysées», *Les Nouvelles Littéraires*, 10.06.1948.
- MAS, Emile, «*Noces de Sang*», *Le Petit Bleu*, 02.06.1938.

- MAULNIER, Thierry, «*La Maison de Bernarda*», *Essor*, 12.01.1946.
- , «*Les Noces de Sang*, de Lorca, au Studio des Champs-Élysées marient la vérité et le lyrisme», *Le Combat*, 08.12.1951.
- , «*Yerma* au Studio des Champs Élysées», *Spectateur*, 25.05.1948
- MAZARS, Pierre, «*Yerma*», *Le Figaro*, 01.10.1973.
- MIGNON, Paul-Louis, «*Yerma*, de Federico García Lorca», *Oclaise*, 20.06.1948.
- MITHOIS, Marcel, «Après *Les Noces de Sang*, Germaine Montero retrouve García Lorca», *24 Heures*, 07.03.1966.
- MORELLE, Paul, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Libération*, 24.04.1963.
- OLIVIER, C., «Loleh Bellon joue *Yerma*», *Lettres Françaises*, 13.02.1964.
- , «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca au Théâtre Recamier» *Les Lettres Françaises*, 10.03.1966.
- , «*Noces de Sang* de Federico García Lorca à l'Athénée», *Lettres françaises*, 19.03.1969.
- OLIVIER, Jean-Jacques, «Avant- Première: Rentrée de Renée Faure dans *Noces de Sang* à l'Athénée», *Combat*, 24.02.1969.
- ORTHYS, Fred, «Atelier», *Desconocido*, 02.06.1938.
- PAGET, Jean, «Au théâtre du Vieux-Colombier *Noces de Sang* de Lorca. Le lyrisme tel qu'il palpète», *Le Combat*, 25.04.1963.
- , «*La Maison de Bernarda Alba*, Federico García Lorca», *Combat*, 05.03.1966.
- PINTE, Jean-Louis, «Théâtre des Abbesses. Sanglant», *Figaroscope*, 20.10.1999.
- POIROT-DELPECH, B, «Loleh Bellon dans *Yerma* de Lorca», *Le Monde*, 02.02.1964.
- , «*La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Le Monde*, 05.03.1966.
- , «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Monde*, 06.03.1969.
- , «*Noces de Sang*, de Lorca.», *Le Monde*, 24.04.1963.

PREVOST, Jean, «Le Rideau de Paris presente *Les Noces de Sang*», *Le Figaro*, 31.05.1938.

PRIACEL, Stefan «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 18.06.1938

PUCK, «Aux sources de García Lorca», *Aspects de la France*, 12.11.1954.

QUEMENEUR, Pierre, «*Yerma*, de Federico García Lorca. Théâtre des Champs Elysées», *Reforme*, 05.06.1948.

RABINE, Henry, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Vieux-Colombier», *La Croix*, 04.05.1963.

RANSAN, André, «'A l'Athénée *Noces de Sang* de Lorca», *L'Aurore*, 06.03.1969.

–, «Studio des Champs Elysées, *Yerma*», *Le Pays*, 30.05.1948.

–, «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *L'Aurore*, 05.03.1966.

SALINO, Brigitte, «*Les Noces de Sang* de Lorca portées à l'incandescence», *Desconocido*, 05.11.1999.

SANDIER, Gilles, «*Noces de Sang*, une grand œuvre assassinée», *Arts*, 01.05.1963.

–, «*Yerma. Avril au Portugal*», *Arts*, 05.02.1964.

SERRANO Y PLAJA, A, «Á popos de *La Maison de Bernarda*», *Les Lettres Françaises*, 18.01.1946.

ST.P., «Le tout Paris a decouvert une nouvelle Germaine Montero», *L'Aurore*, 23.04.1963.

TARDIEU, Jean, «Une tragédie moderne: *La Maison de Bernarda*, de Lorca. (Au Studio des Champs Elysées)», *Action*, 11.01.1946.

TREICH, Léon, «Au Studio Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*», *Le Monde*, 09.01.1946.

VARLOOT, Jean, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *L'Université Libre*, 20.01.1946.

VERDOT, Guy, «Lorca et Tchekov au Studio des Champs Elysées», *Franc Tireur*, 23.12.1956.

–, «*Yerma* à la Huchette», *Franc Tireur*, 06.11.1954.

VIGNERON, Jean, «Loleh Bellon dans *Yerma* au Théâtre Hébertot», *La Croix*, 07.02.1964.

–, «*Yerma*, de Federico García Lorca», *La Croix*, 12.11.1954.

–, Sin título, *La Croix*, 08.12.1951.

W, J., «Une spectatrice évanouie, une perruque envolée pour la rentrée de Renée Faure», *France Soir*, 04.03.1969.

W., P., «*Yerma* au Hébertot», *Rivarol*, 02.04.1964.

WARNOD, André, «Le silence de Federico García Lorca», *L'Etoile du Sur*, 02.01.1946.

## 6. ANEXOS

### ANEXO 1: FICHAS ARTÍSTICAS Y RELACIÓN COMPLETA DE CRÍTICAS

#### A. *BODAS DE SANGRE*

Théâtre de l'Atelier, junio 1938

##### Ficha artística

Traducción: Marcelle Auclair y Jean Prevost.

Dirección: Marcel Herrand y Jean Marchand

La novia: Germana Montero

La madre: Marie Kalff

Leonardo: Marcel Lupovici

André Roussin

Catherine Seneur

Annie Cariel

Pierre Risch

Germaine Ledoyen

##### Relación de críticas

Jean Prevost, «Le Rideau de Paris presente *Les Noces de Sang*», *Le Figaro*, 31.05.1938.

J. C., «A, l'Atelier, *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 01.06.1938.

Gustave Fréjaville, «À l'Atelier», *Débats*, 02.06.1938.

R.K., «*Noces de Sang* à l'Atelier», Desconocido, 02.06.1938.

Emile Mas, «*Noces de Sang*», *Le Petit Bleu*, 02.06.1938.

Pierre Lieure, «À l'Atelier, *Les Noces*», *Jour, Écho*, 02.06.1938.

Pierre Abraham, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Soir*, 02.06.1938.

Fred Orthys, «Atelier», *Desconocido*, 02.06.1938.

Pierre Audiat, «Têhâtre de l'Atelier. Le Rideau de Paris. *Noces de Sang*», *Paris Soir*, 02.06.1938.

Lucien Descaves, «Première à l'Atelier: *Noces de Sang*», *Intransigeant*, 03.06.1938.

Robert Brasillach, «*Noces de Sang*», *Action Française*, 03.06.1938.

Henry Bidou, «*Noces de Sang*», *Marianne*, 08.06.1938.

Anónimo, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca à l'Atelier. Le Rideau de Paris», *L'Oeuvre*, 10.06.1938.

Benjamin Cremieux, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Rideau de Paris», *La Lumière*, 10.06.1938.

Lucien Dubech, «*Noces de Sang*», *Candida*, 16.06.1938.

Stefan Priacel, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 18.06.1938.

### **Material complementario**

Fotos aparecidas en la prensa

### **Studio des Champs Elysées, diciembre 1951.**

#### **Ficha artística**

Traducción: Marcelle Auclair y Jean Prevost

Dirección: Maurice Jacquemont

Guitarra : Jean Borredon

La madre: Tania Balachova

El novio: Jacques Amyrian

La vecina: Martine de Riche



La suegra: Louis Rioton

La mujer de Leonardo: Anne Caprile

Leonardo: Michel Vitold

La sirvienta: Maire Leduc

El padre: Pierre Latour

La novia: Jeanne Cerval

Primera joven: Monique Baudry

Segunda joven: Catherine Sellers

Primer joven: François Marié

Segundo joven: Guy Saint-Jean

Primer leñador: Pierre Latour

Segundo leñador: François Marié

Tercer leñador: Guy Saint-Jean

La Luna: Catherine Sellers

La mendiga: Huguette Forge

Una niña: Madina Ilami.

### **Relación de críticas**

J.B.Jeener, Sin título, *Le Figaro*, 05-12-1951.

Robert Kempt, Sin título, *Le Monde*, 05.12.1951.

Jean Gandrey-Rety, «*Les Noces de Sang* de Federico García Lorca au Studio des Champs-Élysées», *Le Soir*, 06.12.1951.

G. Joloy, Sin título, *L'Aurore*, 06.12.1951.

Guy Lecrec, Sin título, *L'Humanité*, 07.12.1951.

Hubert Engelhard, Sin título, *Reforme*, 08.12.1951.

Jacques Lemarchand, Sin título, *Le Figaro Littéraire*, 08.12.1951.

Jean Vigneron, Sin título, *La Croix*, 08.12.1951.

Thierry Maulnier, «*Les Noces de Sang*, de Lorca, au Studio des Champs-Élysées marient la vérité et le lyrisme», *Le Combat*, 08.12.1951.

Anónimo, Sin título, *Libération*, 8.12.1951.

### **Material complementario**

Programa de la representación

Fotos aparecidas en la prensa

### **Théâtre du Vieux- Colombier, abril 1963**

#### **Ficha artística**

Traducción: Marcelle Auclair y Jean Prevost

Dirección: Bernard Jenny

Decorado: Pierre Simonini

Vestido: Jacques Schimidit

La madre: Germaine Montero

El novio: Denis Manuel

La vecina: Simone Guisin

La suegra: Andrée Tainsy

La mujer de Leonardo: Arlette Thomas

Leonardo: Jean Negroni

Primera joven: Renée Legrand

La sirvienta: Charlotte Clasis

El padre de la novia: Jean-Simon Prevost

La novia: Simone Rieutor

Segunda joven: Catherine Broe

Tercera joven: Claude Ligonie

Primer joven Etienne Dirand

Segundo joven: Guy Naigeon

El invitado: Jacques Tessier

Primer leñador: Etienne Dirand

Segundo leñador: Guy Naigeon

Tercer leñador: Alain Peron

La Luna: Daniel Srky

La Muerte: Denise Kerny

La niña: Stetlava Alexandra

### **Relación de críticas**

Anónimo, «*Noces de Sang* au Vieux-Colombier», *Le Figaro*, 18.04.1963.

Anónimo, «Vingt-cinq après Germaine Montero retrouve *Noces de Sang* au Vieux Colombier», *Combat*, 20.04.1963.

Anónimo, «Reprise de *Noces de sang* de Lorca au Viueux Colombier», Desconocido, 20.04.1963.

Georges Leon, «La voix de Lorca, poète assassiné», *L'Humanité*, 23.04.1963.

St. P., «Le tout Paris a decouvert une nouvelle Germaine Montero», *L'Aurore*, 23.04.1963.

Jean-Jacques Gautier, «Au théâtre du Vieux Colombier *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 24.04.1963.

Georges Lerminier, «*Noces de Sang* de lorca au Vieux Colombier», *Parisien libéré*, 24.04.1963.

Pierre Macabru, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca, Une Arlésienne ibérique», *Paris Presse*, 24.04.1963.

Jacqueline Cartier, «*Noces de sang* (et Jacqueline Danno)», *France Soir*, 24.04.1963.

Paul Morelle, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Libération*, 24.04.1963.

B.Poirot-Delpech, «*Noces de Sang*, de Lorca.», *Le Monde*, 24.04.1963.

Gilbert Guilleminault, «Au Vieux-Colombier *Noces de Sang*», *L'Aurore*, 24.04.1963.

Jean Paget, «Au théâtre du Vieux-Colombier *Noces de Sang* de Lorca. Le lysisme tel qu'il palpité», *Le Combat*, 25.04.1963.

Guy Lecrec, «Au théâtre du Vieux-Colombier *Noces de Sang* de Federico García Lorca (assassiné, lui aussi, par Franco)», *L'Humanité*, 24.04.1963.

Gilles Sandier, «*Noces de Sang*, une grand œuvre assassinée», *Arts*, 01.05.1963.

G. Marcel, «*Noces de Sang*», *Nouvelles Littéraires*, 02.05.1963.

Marcelle Auclair, «Les fleurs rouges de Federico García Lorca», *Lettres Françaises*, 01.05.1963.

Henry Rabine, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Vieux-Colombier», *La Croix*, 04.05.1963.

Jacques Lemarchand, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Vieux-Colombier», *Figaro Littéraire*, 04.05.1963.

Jacques Bauchere, «*Noces de Sang*», *Reforme*, 04.05.1963.

Georges Lerminier, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Viueux-Colombier», *Gazette de Lausanne*, 18.05.1963.

### **Material complementario**

Fotos aparecidas en la prensa

### **Théâtre de l'Athénée, julio1963**

#### **Ficha artística**

Dirección: Cavalcanti

La madre: Cándida Losada

El novio: Juan Sala

La vecina: Concha Campos

La suegra: Lola Lemos

La mujer de Leonardo: Montserrat Julio

Leonardo: Manuel Gallardo

La niña: María Jesús Lara

La criada: María Frances

El padre: Armando Muriel

La novia: Maritza Caballero

Primera joven: Isabel Martín

Segunda joven: Dolores Losada

Tercera joven: Carmen Robles

Primer joven: Manuel Luque

Segundo joven: Julián Puerta

Primer leñador: Guillermo Hidalgo

Segundo leñador: Anastasio Campoy

Tercer leñador: Ventura Ollé

Mendiga (Muerte): Pilar Muñoz

Voz de la Luna: Carmen Díaz.

### **Relación de críticas**

R.L., «À l'Athénée, *Bodas de Sangre (Noces de Sang)*, de García Lorca. La tragédie de l'Espagne», *L'Humanité*, 02.07.1963.

Anónimo, «Un Lorca grave et profond», *Arts*, 23.07.1963.

J. Lemarchand, «*Bodas de Sangre (Noces de Sang)*, a l'Athénée», *Figaro Littéraire*, 06.07.1963.

## **Théâtre de l'Athénée, febrero 1969**

### **Ficha artística**

Traducción: Marcelle Auclair y Jean Prevost

Dirección: Serge Bouillon

Decoración y vestuario: Pierre Lebourg

La madre: Renée Faure

El novio: Robert Benoit

La vecina: France- Noelle

La suegra: Elisabeth Hardy

La mujer de Leonardo: Monique Nevers

Leonardo: Serges Lannes

La sirvienta: Denise Peron

El padre: Jean Dalmain

La novia: Annick Jarry

Las jóvenes: Stéphane Loik, Fabienne Cusin-berche, Christiane Habozit, Françoise Hubert, Mauriel Verrier

Los invitados: Daniel Basset, Joël Martineau, Jean- Jacques Barey, Franck Olivier, François Dupuy.

La Muerte: France- Noelle.

### **Relación de críticas**

Jean Jacques Olivier, «Avant- Première: Rentrée de Renée Faure dans *Noces de Sang* a l'Athénée», *Combat*, 24.02.1969.

J.W., «Une spectatrice évanouie, une perruque envolée pour la rentrée de Renée Faure», *France Soir*, 04.03.1969.

André Ransan, «'A l'Athénée *Noces de Sang* de Lorca», *L'Aurore*, 06.03.1969.

Matthieu Galey, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca, une ópera parlée», *Combat*, 06.03.1969.

B. Poirot-Delpech, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Monde*, 06.03.1969.

Jean-Jacques Gautier, «*Noces de Sang* de Lorca. Adaptation de Marcelle Auclair et Jean Prévost», *Le Figaro*, 06.03.1969.

Jacqueline Cartier, «*Noces de Sang*: on reste de bois», *France Soir*, 08.03.1969.

Philippe Madral, «La revolte des femmes. *Noces de Sang* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 11.03.1969.

Matthieu Caley, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Les Nouvelles Littéraires*, 13.03.1969.

Claude Olivier, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca à l'Athénée», *Lettres françaises*, 19.03.1969.

### **Théâtre de la Ville, octobre 1999.**

#### **Ficha artística**

Dirección: Omar Porras-Speck

Luces: Angelo Bergoni

Vestuario: Marion Porras-Speck, Ingrid Moberg.

La Madre: Eva Pérez Castro

La Novia: Céline Le Pape

La Luna y La Suega: Nicole Seiler

Mujer de Leonardo: Valerie Liengme

Leonardo: Raffaele Passerin

El Novio: Joan Mompart

El Padre de La Novia: Abder Oualdhaddi

### **Relación de críticas**

Anónimo, «*Noces de Sang*», *Le Monde*, 07.10.1999.

Jean Pierre Leonardini, «Brèves considerations sur les caractères nationaux», *L'Humanité*, 18.10.1999.

Jean-Louis Pinte, «Théâtre des Abbesses. Sanglant», *Figaroscope*, 20.10.1999.

Anónimo, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca», *Le Nouvel Observateur*, 21.10.1999.

Brigitte Salino, «*Les Noces de Sang* de Lorca portées à l'incandescence», Desconocido, 05.11.1999.

### **Material complementario**

Programa de la representación.



## **B. LA CASA DE BERNARDA ALBA**

**Studio des Champs Elysées, diciembre 1945**

### **Ficha artística**

Traducción: Jean-Marie Creach

Dirección: Maurice Jacquemont

Decoración y vestuario : Charles Fontseré

Canciones : Jacques Tritsch. Interpretación de André Schelesser.

Bernarda: Germaine Kerjean

María Josefa: Marthe Mellot

Angustias: Geneviève Esteve

Madalena: Silvia Monfort

Amelia: Jeanne Hardeyn

Martirio: Liliane Maigne

Adela: Janines Guyon

Poncia: Camille Solange

Prudencia: Odette Talazac

La sirvienta: Geneviève Bray

La mendiga: Françoise Hannequin.

### **Relación de críticas**

Muaricio Clavel, «La dernière tragédie de García Lorca, *La Maison de Bernarda*», *Essor*, 29.12.1945.

Paul Guth, «*La Maison de Bernarda*», *Le Courrier de Paris*, 01.01.1946.

André Alter, «*La Maison de Bernarda*», *L'Aube*, 02.01.1946.

André Warnod, «Le silence de Federico García Lorca», *L'Etoile du Sur*, 02.01.1946.

J.L., «*La Maison de Bernarda*», *Spectateur*, 02.01.1946.

L.E., «*La Maison de Bernarda*, trois actes de Federico García Lorca», *La Croix*, 06.01.1946.

Jacques Lemarchand, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Combat*, 07.01.1946.

Pierre Aimé Touchard, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Opéra*, 09.01.1946.

Léon Treich, «Au Studio Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*», *Le Monde*, 09.01.1946.

Georges Huisman, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *La France au Combat*, 10.01.1946.

Jean Gaudrey-Rety, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Arts*, 10.01.1946.

Jean Auran, «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *La Marseillaise*, 10.01.1946.

André Frank, «Un théâtre du sang», *Gauroche*, 10.01.1946.

Maux Chazeuil, «Un homme et seize femmes», *La Bataille*, 10.01.1946.

Philippe Heriat, «Le gitan poète», *La Bataille*, 10.01.1946.

S. Genest, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Témoignage Chrétien*, 11.01.1946.

Maurice Delarue, «*La Maison de Bernarda Alba*», *Terres des Hommes*, 12.01.1946.

Thierry Maulnier, «*La Maison de Bernarda*», *Essor*, 12.01.1946.

Jean Tardieu, «Une tragédie moderne: *La Maison de Bernarda*, de Lorca. (Au Studio des Champs Elysées)», *Action*, 11.01.1946.

Michel Hincker, «Une pièce de García Lorca», *Libertés*, 11.01.1946.

Jean-Jacques Bernard, «Théâtre espagnol», *L'Aula*, 17.01.1946.

A.J.L., «Violence et poésie: *La Maison de Bernarda*», *Hebdo*, 14.01.1946.

Marc Beigbeder, «Passionarias: *La Maison de Bernarda*», *Étoiles*, 15.01.1946.

François de Roux, «*La Maison de Bernarda. Le Fauteuil Voltaire*», *Minerve*, 18.01.1946.

A.Serrano y Plaja, «Á popos de *La Maison de Bernarda*», *Les Lettres Françaises*, 18.01.1946.

Raymond Cogniat, «*La Maison de Bernarda*: la mise en scène et l'interprétation», *Arts*, 18.01.1946.

Georges Huissman, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs-Élysées», *La France au Combat*, 19.01.1946.

Anónimo, «Au Studio des Champs Élysées: *La Maison de Bernarda*», *Ambience*, 20.01.1946.

Jean Varloot, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Élysées», *L'Université Libre*, 20.01.1946.

Yves Bottineau, «*La Maison de Bernarda*», *Voix Universitaire*, 01.03.1946.

### **Material complementario**

Programa de la representación

Fotos aparecidas en la prensa

## **Studio des Champs Elysées diciembre 1956 (continuación en Théâtre de l'Ambigu en mayo 1957)**

### **Ficha artística**

Traducción: Jean- Marie Creach

Dirección: Maurice Jacquemont

Música: Jacques Tritsch. Interpretación de André Schlessler y Les Quatre Barbus

Guitarrista: Marcel Chevalier

Decorado: Carlos Fontseré.

Bernarda: Tania Balachova

María Josefa: Tsilla Chelton

Adela: Renée Cosima

Angustias: Annie Legrand

Magdalena: Oidel Mallet

Amelia: Lucie Arnold

Martirio: Catherine de Seynes

Poncia: Alice Reichen

Prudencia: Aminda Montserrat

La sirvienta: Chu-cha Assar

La mendiga: Denise Emilfork

Mujeres: Anne- Marie Dumas y Thamilla Mesbah

### **Relación de críticas**

G. Joloy, «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*», *L'Aurore*, 22.12.1956.

W.G., «Tania Bachalova et Renée Cosima donnent vie à *La Maison de Bernarda*», *France Soir*, 22.12.1956.

Guy Verdot, «Lorca et Tchekov au Studio des Champs Elysées», *Franc Tireur*, 23.12.1956.

J.C.Jaubert, «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*, de Federico García Lorca», *Parisien Libéré*, 24.12.1956.

Jean Guignebert, «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*, de Federico García Lorca», *Libération*, 26.12.1956.

J.L., «Lorca et Tchekov au Studio des Champs-Elysées», *Figaro Littéraire*, 29.12.1956.

Pierre Marcabru, «*La Maison de Bernarda*, le drame de l'emprisonnement», *Arts*, 02.01.1957.

Henry Magnan, «Tania Bachalova régné sur *La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *Le Monde*, 03.01.1957.

C.L.Lesaffre, «Espagne et Russie au Studio des Champs Elysées», *Le Croix*, 05.01.1957.

Max Favalelli, «*La Maison de Bernarda* au Studio des Champs Elysées», *Paris Presse*, 09.01.1957.

J. Degas, «*La Maison de Bernarda*», *France Observateur*, 10.01.1957.

C.B., «Au Studio des Champs Elysées, *La Maison de Bernarda*», *Le Figaro*, 06.02.1957.

### **Material complementario**

Programa de la representación

Fotos aparecidas en la prensa

### **Théâtre Recamier, Marzo 1966**

#### **Ficha artística**

Traducción: André Belamich

Dirección: Jacques Mauclair

Decorado y vestuario: Mario Prassinós

Bernarda: Germaine Montero

María Josefa: Arlette Thomas

Adela: Elisabeth Hardy

Angustias: Julia Dancourt

Madalena: Madeleine Vimes

Amelia: Laurence Bourdil

Martirio: Helene Tossy

Poncia: Denisse Kerny

Prudencia: Henriette Marion

La sirvienta: Lita Recio

### **Relación de críticas**

P.K., «*La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Combat*, 23.02.1966.

Claude Couffon, «Le retour de Bernarda», *Les Lettres Françaises*, 24.02.1966.

Pierre Julien, «Prés de 30 ans après la mort de Lorca, Germaine Montero va jouer pour la première fois *La maison de Bernarda*», *L'Aurore*, 26.02.1966.

Jean Dutourd, «*La Maison de Bernarda* (presque un chef-d'oeuvre)», *Paris Presse*, 05.03.1966.

André Rausan, «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *L'Aurore*, 05.03.1966.

B. Poirot-Delpech, «*La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Le Monde*, 05.03.1966.

Jean Paget, «*La Maison de Bernarda Alba*, Federico García Lorca», *Combat*, 05.03.1966.

J.J.G., «*La Maison de Bernarda Alba*, adaptation de André Bélamich», *Le Figaro*, 05.03.1966.

Guy Leclerc, «Au Théâtre Recamier: la drame de cinq femmes emmurées, *La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.» *L'Humanité*, 07.03.1966.

Marcel Mithois, «Après *Les Noces de Sang*, Germaine Montero retrouve García Lorca», *24 Heures*, 07.03.1966.

Georges Lerminier, «Au Théâtre Recamier, *La Maison de Bernarda Alba*», *Le Parisien Libéré*, 09.03.1966.

Claude Olivier, «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca au Théâtre Recamier» *Les Lettres Françaises*, 10.03.1966.

Guy Barret, «Lorca toujours vivant!», *La Nation*, 11.03.1966.

Robert Habirached, «Lorca retrouvé», *Le Nouvel Observateur*, 16.03.1966.

J.L., «*La Maison de Bernarda Alba* de Lorca au Théâtre Recamier», *Le Figaro Littéraire*, 17.03.1966.

M. Bernard, «Rhapsodie espagnole», *Les Nouvelles Litteraires*, 21.04.1966.

Anónimo, «*La Maison de Bernarda*», *L'Express*, 14.09.1966.

### **Material complementario**

Fotos aparecidas en la prensa

### **Théâtre de l'Odéon, novembre 1974**

#### **Ficha artística**

Traducción: André Bellamich

Dirección: Robert Hossein

Decorado: Jean Mandaroux

Vestuario: Sylvie Poulet

Ilustración sonora: Bernard Guillaumat

Asistentes de dirección: Maurice Attias y Fabrice Pecunia.

Bernarda: Annie Ducaux

María Josefa: Louise Conte

Angustias: Christine Fersen

Magdalena: Beatrice Agenin

Amelia: Bérengère Dautun

Martirio: Fanny Delbrice

Adela: Isabelle Adjani

La Poncia: Aline Bertrand

La sirvienta: Janine Socuhon

Prudencia: Marcelle Arnold

La mendiga: Nicole Duprat

Mujeres: Françoise Felguerolles, Lucienne Montlaur, Dabïèle Lecomble, Veronique Dancigers.

La muchacha: Monique Brun

### **Relación de críticas**

Alain le Blanc, «Robert Hossein retrouve la pureté de Lorca», *Le Quotidien de Paris*, 25.11.1974.

Anónimo, «*La Maison de Bernarda* vue par Robert Hossein», *Le Figaro*, 26.11.1974.

Michel Cournot, «*La Maison de Bernarda*», *Le Monde*, 30.11.1974.

Dominique Jamet, «A l'Odéon, *La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *L'Aurore*, 30.11.1974.

Pierre Marcabru, «*La Maison de Bernarda*, immobile et solennelle», *France Soir*, 30.11.1974.

Jean- Jacques Gautier, «*La Maison de Bernarda*, de Federico García Lorca», *Le Figaro*, 30.11.1974.

Anónimo, «Robert Hossein de succès en succès», *Marie France*, 01.12.1974.

Matthieu Galey «*La Maison de Bernarda*, un drame paysan», *Le Quotidien de Paris*, 02.12.1974.

Jean Le Marchand, «*La Maison de Bernarda*, de García Lorca, en ruines», *Le Quotidien du Medecin*, 4.12.1974.

Matthieu Galey, «Où va le théâtre populaire?», *Les Nouvelles Littéraires*, 09.12.1974.

Anónimo, «*La Maison de Bernarda*», *Le Nouvel Observateur*, 09.12.1974.

Anónimo, «*La Maison de Bernarda* de Lorca», *Le Point*, 09.12.1974.

Anónimo, «*La Maison de Bernarda*, de Lorca», *La Sélection Théâtrale*, 11.12.1974.



Anónimo, «Lorca», *Presse Française*, 13.12.1974.

Paul Carrier, «Robert Hossein sur tous les fronts», *Le Figaro*, 02.01.1957.

### **Material complementario**

Fotos aparecidas en prensa

## **C. YERMA**

### **Studio des Champs Elysées, mayo 1948**

#### **Ficha artística**

Traducción: Jean Camp y Jacques Lassaigue

Dirección: Maurice Jacquemont

Yerma: Janines Guyon

Juan: Michel Vitold

Víctor: René Avricu

#### **Relación de críticas**

Anónimo, «Après onze mois de travaux le Studio Champs Elysées sera une des salles les plus modernes de Paris», *Combat*, 11.05.1948.

Thierry Maulnier, «Yerma au Studio des Champs Elysées», *Spectateur*, 25.05.1948.

Interim, «La tragédie de Yerma la stérile», *La Bataille*, 26.05.1948.

Anónimo, «Federico García Lorca: Yerma à la Comédie des Champs Elysées», *Combat*, 30.05.1948.

André Ransan, «Studio des Champs Elysées, Yerma», *Le Pays*, 30.05.1948.

Marcel Augagneur, «Yerma ou l'annonce qui n'a pas été fait à Marie», *France Soir*, 01.06.1948.

François de Roux, «Le Studio des Champs Elysées», *L'Époque*, 01.06.1948.

Robert Kempt, «Yerma au Studio des Champs Elysées», *Le Monde*, 01.06.1948.

Anónimo, «Yerma au Studio des Champs Elysées», *Opéra*, 02.06.1948.

Pol Gaillard, «Yerma est un chef-d'œuvre», *Les Lettres Françaises*, 03.06.1948.

René Barjavel, «Le volcán et la tourterelle», *Carrefour*, 02.06.1948.

Marc Beigbeder, «Au Studio des Champs Elysées, Yerma», *Le parisien Libéré*, 03.06.1948.

Pierre Quemeneur, «*Yerma*, de Federico García Lorca. Théâtre des Champs Elysées», *Reforme*, 05.06.1948.

Robert Kemp, «*Yerma* de Federico García Lorca», *Le Monde*, 05.06.1948.

Gabriel Marcel, «*Yerma* au Studio des Champs Elysées», *Les Nouvelles Littéraires*, 10.06.1948.

Jean Gandrey-Rety, «Lorca et le sens musical», *Arts*, 18.06.1948.

Paul-Louis Mignon, «*Yerma*, de Federico García Lorca», *Oclaise*, 20.06.1948.

Anónimo, «*Yerma*», *Arts*, 24.09.1948.

### **Material complementario**

Fotos aparecidas en la prensa.

## **Théâtre de la Huchette, novembre 1954**

### **Ficha artística**

Traducción: Jean Camp y Jacques Lassaigue

Dirección: Guy Suarés

Decorado: Sergio Gerstein

Vestuario: Domitilla Amaral

Musica: René Lafforgue y Matchian (guitarrista gitano)

*Yerma*: Domitilla Amaral

Juan: Mario Pilar

María: Pascale de Boysson

Otros: Tatiana Moukhine, Lucienne Hammon, Denise Emila Forbe, Genica Athanaso, René Lafforgue, Frédérique Ruchaut, Philippe Moreau.

### **Relación de críticas**

Anónimo, «Le plus jeune metteur en scène de la capitale (Guy Suarés, 22 ans), presente à la Hucette *Yerma*, de Federico García Lorca», *Libération*, 26.10.1954.

Marcel Capron, «*Yerma*, de García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Combat*, 06.11.1954.

Guy Verdot, «*Yerma* à la Huchette», *Franc Tireur*, 06.11.1954.

Georges Lerminier, «une ineteressante representation de *Yerma*, de Lorca, au théâtre de la Huchette», *Le Parisien*, 06.11.1954.

Robert Kemp, «À la Huchette, *Yerma*», *Le Monde*, 07.11.1954.

G.Joloy, «*Yerma*, de Lorca, tour à tour farouche et tender», *L'Aurore*, 08.11.1954.

Guy Lecrerc, «*Yerma* de Federico García Lorca», *L'Humanité*, 08.11.1954.

Jean Guignebert, «*Yerma*, de Federico García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Libération*, 11.11.1954.

Morvan Lebesque, «Deux beaux spectacles des jeunes, *Le Fantôme* au Vieux-Colombier et *Yerma*, au Théâtre de la Huchette», *Carrefour*, 10.11.1954.

Marc Beigbeder, «Le chair et le sang. *Yerma* de Federico García Lorca au Théâtre de la Huchette», *Lettres Françaises*, 11.11.1954.

Puck, «Aux sources de García Lorca», *Aspects de la France*, 12.11.1954.

Jean Vigneron, «*Yerma*, de Federico García Lorca», *La Croix*, 12.11.1954.

Jacques Lemarchand, «*Yerma*, de Federico García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Figaro Littéraire*, 13.11.1954.

Anónimo, «*Yerma* au Théâtre de la Huchette», *L'Humanité Dimanche*, 14.11.1954.

Dussane, «*Yerma*, de Lorca», *Arts*, 17.11.1954.

Jean Jacques Gautier, «À la Huchette, *Yerma*, de Lorca», *Le Figaro*, 17.11.1954.

### **Material complementario**

Fotos aparecidas en la prensa.

## **Théâtre Hébertot, enero 1964**

### **Ficha artística**

Traducción: Jean Camp

Dirección: Bernard Jenny

Música: René Lafforgue

Decorado: Jacques Marillier

Vestuario: Catherine Rebeyrol

Yerma: Loleh Bellon

Juan: Mario Pilar

María: Rosine Rochette

Víctor: Michel Herbault

La vieja: Germaine Kerjean

La joven madre: Christine Thery

La hija de Dolores: Laurence Bourdil

La lavanderas: Marie Claude Gerard, Andrée Damant, Laurence Bourdil, Christine Thery, Andrée Amavet, Dominique Hayr, Françoise Marie-Catherine, Gabrielle Doulcet.

Las suegras: Claire Ifrane, Odette Duc

Dolores: Josette Boulva

Una vieja: Gabrielle Doulcet

Una mujer: Claude Gerard

La hembra: Françoise Marie-Catherine

El macho: Yves Chassin

Los hombres: Jean Pierre Marais. Michel Sans-nahort.

Un guitarrista: José Renato.

## **Relación de críticas**

Anónimo, «Le Théâtre Hébertot à l'heure espagnole avec *Yerma* de Federico García Lorca», *Le Parisien Libéré*, 29.01.1964.

Anónimo, «Ce soir au Théâtre Hébertot reprise de *Yerma*», *Combat*, 24.01.1969.

Henry Magan, «Du côté de García Lorca. Loleh Bellon est *Yerma* au Théâtre de la Huchette», *Libération*, 24.01.1964.

P.J., «Au théâtre Hébertot, *Yerma*», *L'Aurore*, 29.01.1964.

Pierre Macabru, «Lorca trahi par la couleur locale», *L'Intransigeant*, 31.01.1964.

J.C. Doumoulin, «Lorca à Paris. *Yerma* au Théâtre Hébertot», *Libération*, 01.02.1964.

B. Poirot Delpech, «Loleh Bellon dans *Yerma* de Lorca», *Le Monde*, 02.02.1964.

Georges Lerminier. «*Yerma*, de Lorca, avec Loleh Bellon», *Le Parisien Libéré*, 03.02.1964.

Jean Dutourd, «*Yerma* tragédie de la femme stérile», *France Soir*, 04.02.1964.

Gilles Sandier, «*Yerma. Avril au Portugal*», *Arts*, 05.02.1964.

Robert Kanters, «Lorca en Opéra-Comique», *L'Express*, 06.02.1964.

M. Bernard, «*Yerma*», *Nouvelles Littéraires*, 06.02.1964.

J. Lemarchand, «*Yerma* au Théâtre Hébertot», *Le Figaro Littéraire*, 06.02.1964.

Jean Vigneron, «Loleh Bellon dans *Yerma* au Théâtre Hébertot», *La Croix*, 07.02.1964.

C. Olivier, «Loleh Bellon joue *Yerma*», *Lettres Françaises*, 13.02.1964.

André Alter, «*Yerma*», *Témoignage Chrétien*, 13.02.1964.

Guy Dumur, «Comment mettre en scène Lorca?», *Gazette de Lausanne*, 15.02.1964.

Pierre Ferjac, «Le théâtre», *L'Information*, 25.02.1964.

P.W., «*Yerma* au Hébertot», *Rivarol*, 02.04.1964.

## **Material complementario**

Programa de la representación

Fotos aparecidas en la prensa

### **Théâtre de la Ville septembre 1973**

#### **Ficha artística**

Dirección: Victor García

Yerma: Nuria Espert

#### **Relación de críticas**

Colette Godard, «Nuria Espert, la femme soleil», *Le Monde*, 28.09.1973.

Pierre Mazars, «Yerma», *Le Figaro*, 01.10.1973.

Dominique Jamet, «Yerma au Théâtre de la Ville», *L'Aurore*, 01.10.1973.

Jean Pierre Leonardini, «Le corps mis en aventure», *L'Humanité*, 02.10.1973.

Guy Dumur, «Au plein poumons», *Le Nouvel Observateur*, 08.10.1973.

Lucien Attoun, «Yerma et les autres», *Les Nouvelles Littéraires*, 08.10.1973.

Anónimo, «Yerma», *France Catholique-Ecclesia*, 19.10.1973.

Anónimo, «Yerma de Federico García Lorca, para la compagnie de Nuria Espert», *Le Journal de la Ville*, 20.10.1973.

#### **Material complementario**

Fotos aparecidas en la prensa





## ANEXO 2: IMÁGENES

### A. *BODAS DE SANGRE*

Théâtre de l'Atelier 1938



**Foto 1** Henry Bidou, «*Noces de Sang*», *Marianne*, 08.06.1938.



**Foto 2** Henry Bidou, «*Noces de Sang*», *Marianne*, 08.06.1938.



**Foto 3.** Benjamin Cremieux, «*Noces de Sang* de Federico García Lorca au Rideau de Paris», *La Lumière*, 10.06.1938.

**Studio des Champs-Élysées 1951.**



**Foto 4** Jean Gandrey-Rety, «*Les Noces de Sang* de Federico García Lorca au Studio des Champs-Élysées», *Le Soir*, 06.12.1951.



**Foto 5** Jacques Lemarchand, Desconocido, *Le Figaro Littéraire*, 08.12.1951.

**Théâtre du Viuex-Colombier 1963.**



**Foto 6** Anónimo, «*Noces de Sang* au Vieux-Colombier», *Le Figaro*, 18.04.1963



**Foto 7** Jacqueline Cartier, «*Noces de sang* (et Jacqueline Danno)», *France Soir*, 24.04.1963



**Foto 8** Anónimo, «Vingt-cinq après Germaine Montero retrouve *Noces de Sang* au Vieux Colombier», *Combat*, 20.04.1963.





**Foto 9** St. P., «Le tout Paris a decouvert une nouvelle Germaine Montero»,  
*L'Aurore*, 23.04.1963.



**Foto 10** St. P., «Le tout Paris a decouvert une nouvelle Germaine Montero»,  
*L'Aurore*, 23.04.1963.



**Foto 11** St. P., «Le tout Paris a decouvert une nouvelle Germaine Montero», *L'Aurore*, 23.04.1963.



**Foto 12** Guy Lecrec, «Au théâtre du Vieux-Colombier *Noces de Sang* de Federico García Lorca (assassiné, lui aussi, par Franco)», *L'Humanité*, 24.04.1963.



**Foto 13** Gilles Sandier, «*Noces de Sang*, une grand œuvre assassinée», *Arts*, 01.05.1963



**Foto 14** G. Marcel, «*Noces de Sang*», *Nouvelles Littéraires*, 02.05.1963.

## **B. LA CASA DE BERNARDA ALBA**

**Studio des Champs-Élysées 1945**



**Foto 15** Paul Guth, «*La Maison de Bernarda*», *Le Courrier de Paris*, 01.01.1946.



**Foto 16** Jean Auran, «*La Maison de Bernarda* de Federico García Lorca», *La Marsellaise*, 10.01.1946.





**Foto 17** A.J.L., «Violence et poésie: *La Maison de Bernarda*», *Hebdo*, 14.01.1946.



**Foto 18** A.J.L., «Violence et poésie: *La Maison de Bernarda*», *Hebdo*, 14.01.1946.

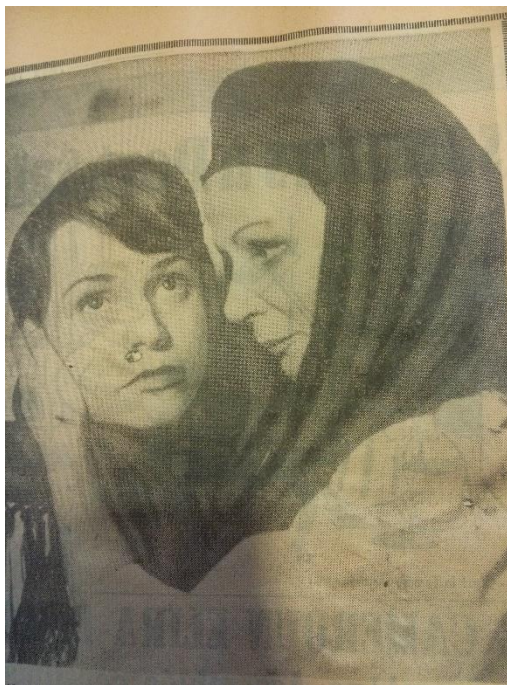


**Foto 19** Jean-Jacques Bernard, «Théâtre espagnol», *L'Aula*, 17.01.1946.

## Studio des Champs-Élysées 1957



**Foto 20** W.G., «Tania Bachalova et Renée Cosima donnent vie à *La Maison de Bernarda*», *France Soir*, 22.12.1956.

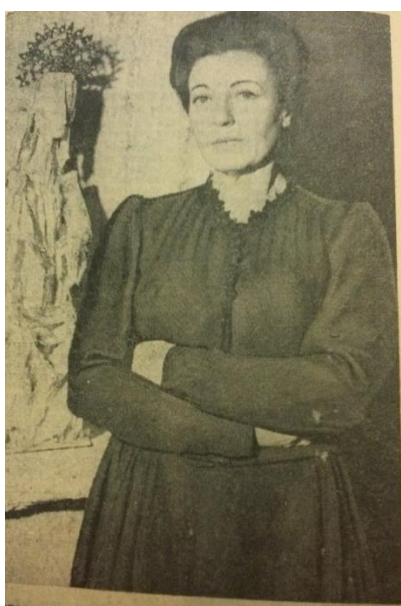


**Foto 21** Guy Verdot, «Lorca et Tchekov au Studio des Champs Élysées», *Franc Tireur*, 23.12.1956.

## Théâtre Recamier 1966



**Foto 22** P.K., «*La Maison de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Combat*, 23.02.1966.



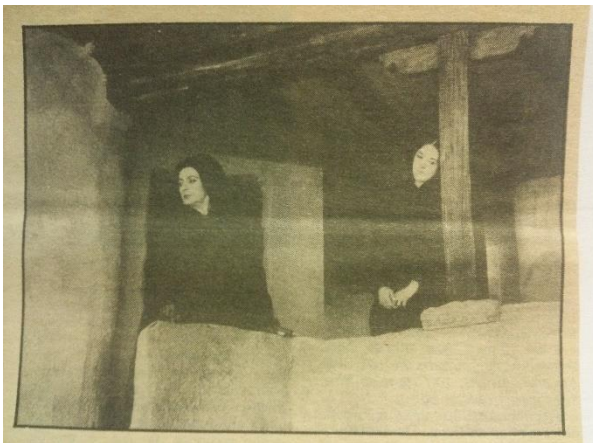
**Foto 23** Pierre Julien, «Prés de 30 ans après la mort de Lorca, Germaine Montero va jouer pour la première fois *La maison de Bernarda*», *L'Aurore*, 26.02.1966.





**Foto 24** Pierre Julien, «Prés de 30 ans après la mort de Lorca, Germaine Montero va jouer pour la première fois *La maison de Bernarda*», *L'Aurore*, 26.02.1966

#### **Théâtre de l'Odéon 1974**



**Foto 25** Alain le Blanc, «Robert Hossein retrouve la pureté de Lorca», *Le Quotidien de Paris*, 25.11.1974.



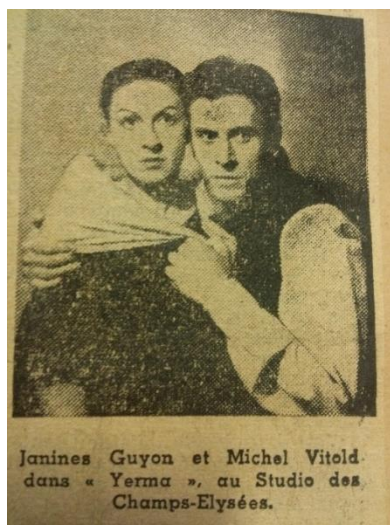
**Foto 26** Anónimo, «*La Maison de Bernarda* vue par Robert Hossein», *Le Figaro*, 26.11.1974.



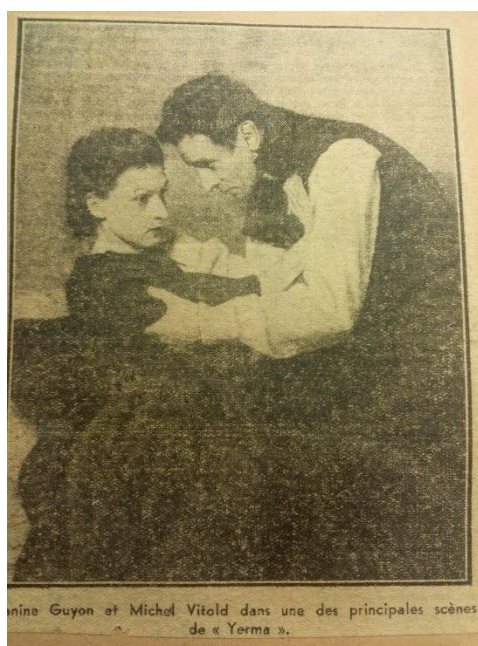
**Foto 27** Anónimo, «*La Maison de Bernarda* de Lorca», *Le Point*, 09.12.1974.

## C. YERMA

### Studio des Champs-Elysées 1948



**Foto 28** Anónimo, «*Yerma* au Studio des Champs Elysées», *Opéra*, 02.06.1948.



**Foto 29** Paul-Louis Mignon, «*Yerma*, de Federico García Lorca», *Oclaise*, 20.06.1948.



**Foto 30** Anónimo, «Yerma», *Arts*, 24.09.1948.



# Théâtre de la Huchette, 1954



Foto 31 Colección de fotos de Etienne Bertrand Weill.





**Foto 32** Colección de fotos de Etienne Bertrand Weill.



Foto 33 Colección de fotos de Etienne Bertrand Weill





13.834-



13.835-



1<sup>er</sup> Act. Début Acte II 13.836-



13.837-



13.838-



2<sup>e</sup> Tableau Acte III  
(2) 13.839-

Foto 34 Colección de fotos de Etienne Bertrand Weill.

V Theatre de la Buchette  
YERMA-



13.842-



13.846

2<sup>e</sup> Act. Acte III  
(1)



13.843



13.844



13.841



13.840-



13.845-



13.847-

Foto 35 Colección de fotos de Etienne Bertrand Weill.





Foto 36 Colección de fotos de Etienne Bertrand Weill.

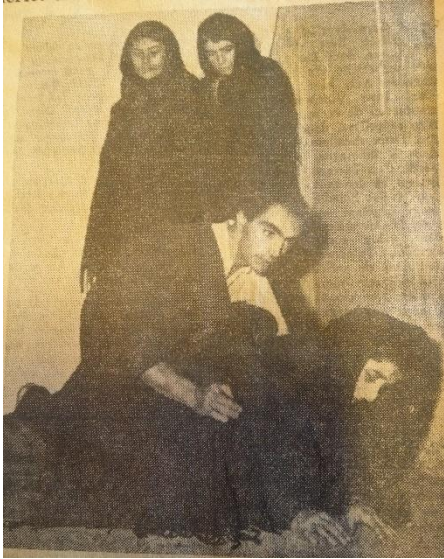


**Foto 37** Marcel Capron, «*Yerma*, de García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Combat*, 06.11.1954.

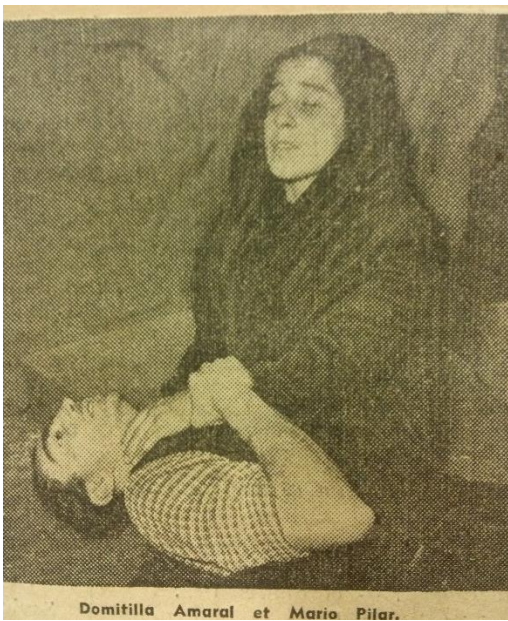


**Foto 38** Jean Guignebert, «*Yerma*, de Federico García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Libération*, 11.11.1954.





**Foto 39** Marc Beigbeder, «Le chair et le sang. *Yerma* de Federico García Lorca au Théâtre de la Huchette», *Lettres Françaises*, 11.11.1954.



**Foto 40** Jacques Lemarchand, «*Yerma*, de Federico García Lorca, au Théâtre de la Huchette», *Figaro Littéraire*, 13.11.1954.

## Théâtre Hébertot 1964



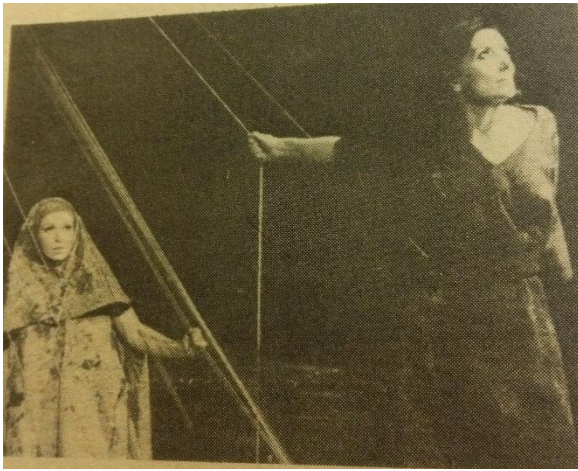
**Foto 41** J. Lemarchand, «Yerma au Théâtre Hébertot», *Le Figaro Littéraire*, 06.02.1964.

## Théâtre de la Ville 1973

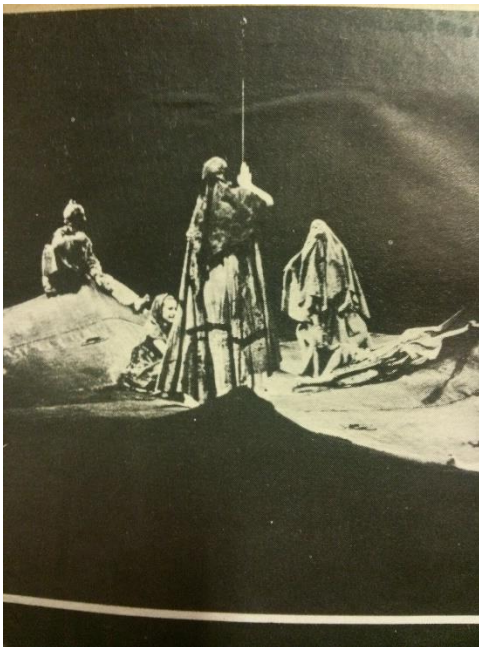


**Foto 42** Guy Dumur, «Au plein poumons», *Le Nouvel Observateur*, 08.10.1973.

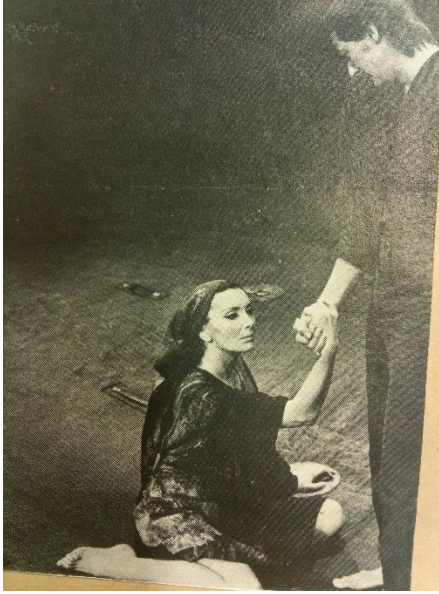




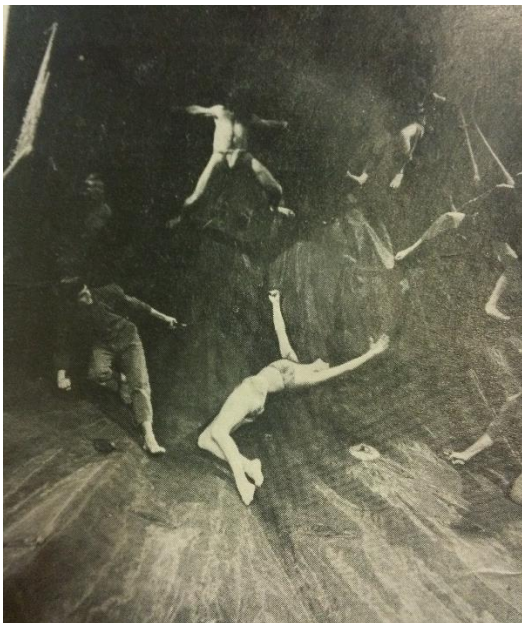
**Foto 43** Lucien Attoun, «Yerma et les autres», *Les Nouvelles Littéraires*, 08.10.1973.



**Foto 44** Anónimo, «Yerma de Federico García Lorca, para la compagnie de Nuria Espert», *Le Journal de la Ville*, 20.10.1973.



**Foto 45** Anónimo, «*Yerma* de Federico García Lorca, par la compagnie de Nuria Espert», *Le Journal de la Ville*, 20.10.1973.



**Foto 46** Anónimo, «*Yerma* de Federico García Lorca, par la compagnie de Nuria Espert», *Le Journal de la Ville*, 20.10.1973.



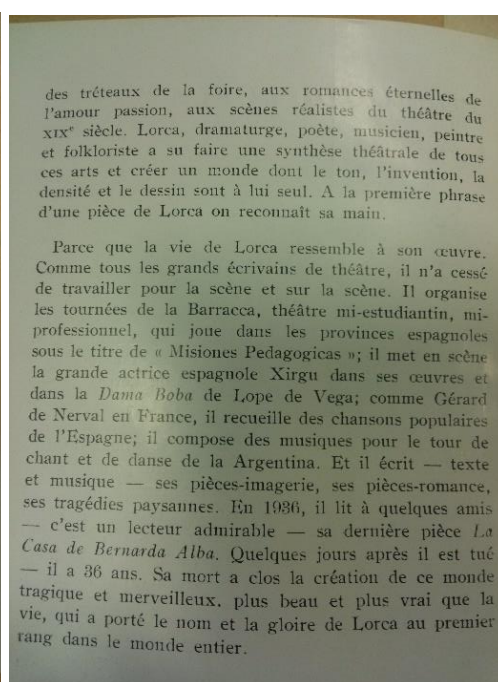
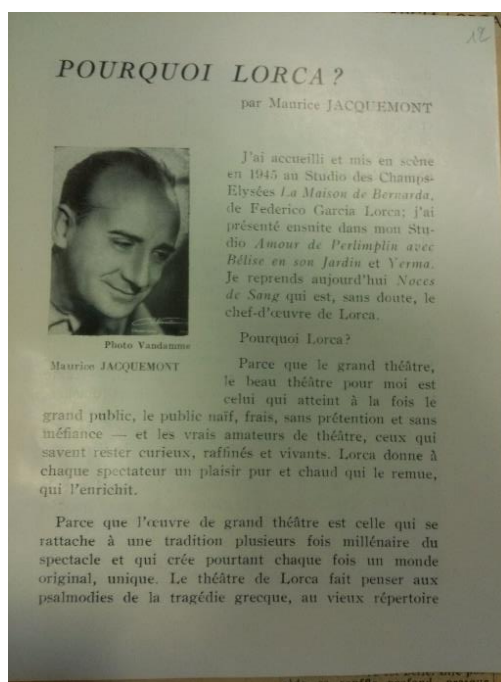
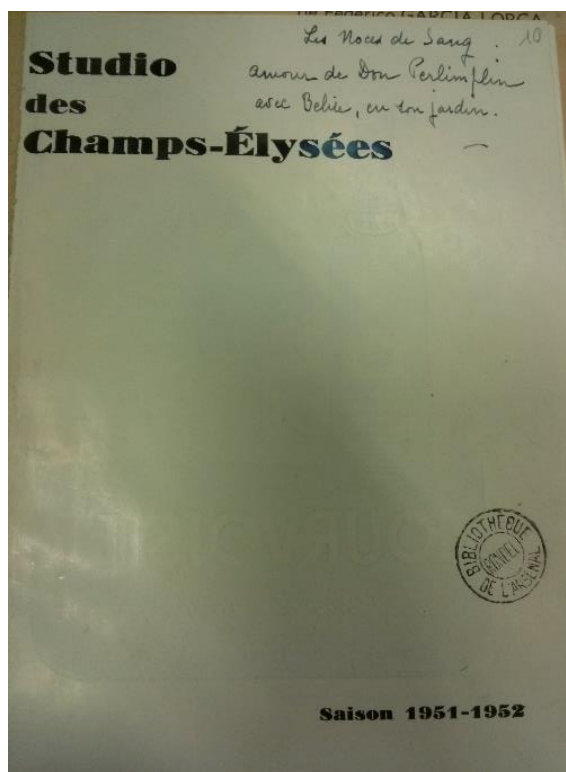
**Foto 47** Anónimo, «*Yerma* de Federico García Lorca, par la compagnie de Nuria Espert», *Le Journal de la Ville*, 20.10.1973.



## ANEXO 3: PROGRAMAS DE LAS REPRESENTACIONES

### A. BODAS DE SANGRE

#### Studio des Champs-Élysées 1951





# LES NOCES DE SANG

3 actes, 7 tableaux de Federico GARCIA LORCA  
Traduction de Marcelle ACLAIR et Jean PREVOST  
Décor et costumes de Jean LE MOUL - Mise en scène de Maurice JACQUEMONT

DISTRIBUTION PAR ORDRE D'ENTREE EN SCENE

La Mère .....	Tania BALACHOVA	Deuxième Jeune Fille .....	Catherine SELLERS
La Fiancée .....	Jacques AMYRIAN	Premier Garçon .....	François MARIE
La Voisine .....	Martine de RICHE	Deuxième Garçon .....	Guy SAINT-JEAN
La Belle-Mère .....	Louise RIOTON	Premier Bûcheron .....	Pierre LATOUR
La Femme de Léonard .....	Anne CAPRILE	Deuxième Bûcheron .....	François MARIE
Léonard .....	Michel VITOLD	Troisième Bûcheron .....	Guy SAINT-JEAN
La Servante .....	Marie LEDUC	La Lune .....	Catherine SELLERS
La Père .....	Pierre LATOUR	La Mendiant .....	Huguette FORGE
La Fiancée .....	Jeanne CERVAL	Une Petite Fille .....	Madina HAM
Première Jeune Fille .....	Monique BAUDRY		

A la guitare : Jean BORREDON

Les décors sont construits dans les Ateliers de Studio par Louis THOMAS, Chef machiniste. Ils sont peints par Raymond JOUVELIN  
Ain défilages : Georges LAPOSTOLLE, Chef chorégraphiste.  
Les costumes ont été réalisés par l'Atelier ODD BOUENSAÏS, 2, rue Fontaine.  
Chanteurs de BOE - Paroisses de CHAPLAIN

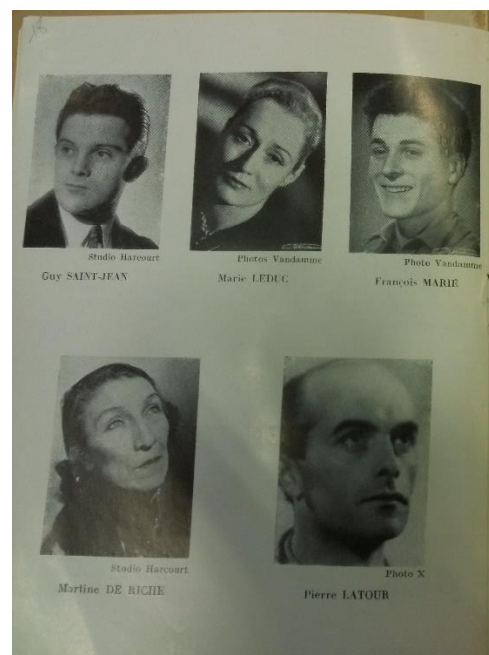
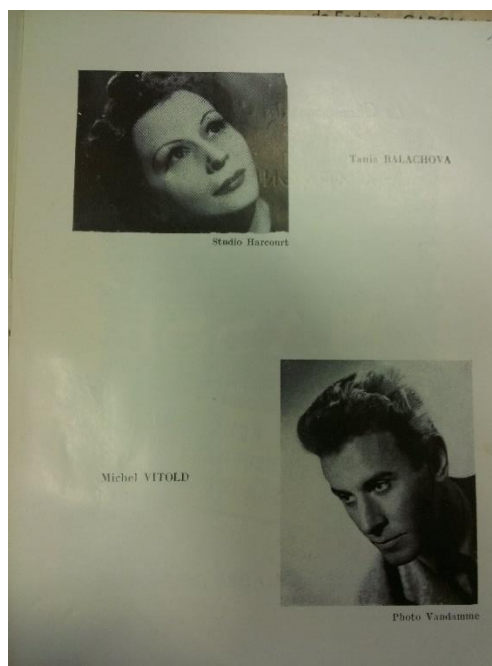
---

## AMOUR DE DON PERLIMPLIN AVEC BELISE, EN SON JARDIN

1 acte de Federico GARCIA LORCA  
Traduction de Jean CAMP  
Musique de Claude ARRIET  
Décor et costumes de Jean BAZAINE  
Mise en scène de Maurice JACQUEMONT

DISTRIBUTION PAR ORDRE D'ENTREE EN SCENE

Premier Latin .....	François MARIE	Perluplin .....	Guy SAINT-JEAN
Deuxième Latin .....	Jacques AMYRIAN	Belise .....	Anne CAPRILE
Marcolto .....	Martine de RICHE	La Mère de Belise .....	Pierre LATOUR



## LES NOCES DE SANG

★



Federico GARCIA LORCA

L'intrigue de *Noces de Sang* est d'une simplicité brutale : c'est l'histoire de deux familles qui, de vengeance en vengeance, s'entretueront jusqu'à ce qu'il ne reste plus d'homme capable de manier un couteau.

La fiancée du dernier des survivants est enlevée au beau milieu de ses noces par le dernier du nom des ennemis de sa caste : Léonard. L'amour, dans *Noces de Sang*, est réellement fort et fatal comme la mort. La passion pousse la fiancée « comme pousse le coup de tête d'un mulet ».

Dès le premier tableau se dégage l'essentiel du style dramatique de Federico Garcia Lorca : les répliques dures, brèves, contenues, et, tout à coup, la pression intérieure monte, si forte que le lyrisme éclate. Mais ce lyrisme est aussi réaliste que la prose la plus dégonflée, il éclaire du dedans les personnages, et leur communique une vie brûlante.

C'est pourquoi il est si important, lorsqu'on traduit les œuvres dramatiques de Federico Garcia Lorca, de rendre

en vers les passages que le poète a écrits en vers; il faut donner des ailes au spectateur, lorsque l'auteur prend son admirable élan. Les traductions des poèmes par Jean Pré vost sont dignes de l'original.

*Noces de Sang* est peut-être la plus parfaite des œuvres de Garcia Lorca. C'est dans *Noces* qu'il exprime avec le plus d'intensité l'amour charnel, et cette violence est pure, comme le feu est pur. C'est peut-être dans *Noces* qu'il exalte avec le plus de noblesse tragique le sentiment qui hante toutes ses pièces : l'amour maternel.

L'un des mérites de cette tragédie est d'être d'une telle tenue, d'une telle égalité dans la grandeur et la beauté, que les contrastes indispensables naissent, non pas d'une progression dans l'intensité, mais de différences dans l'intensité : comme dans les grandes symphonies.

Marcelle AUCLAIR.

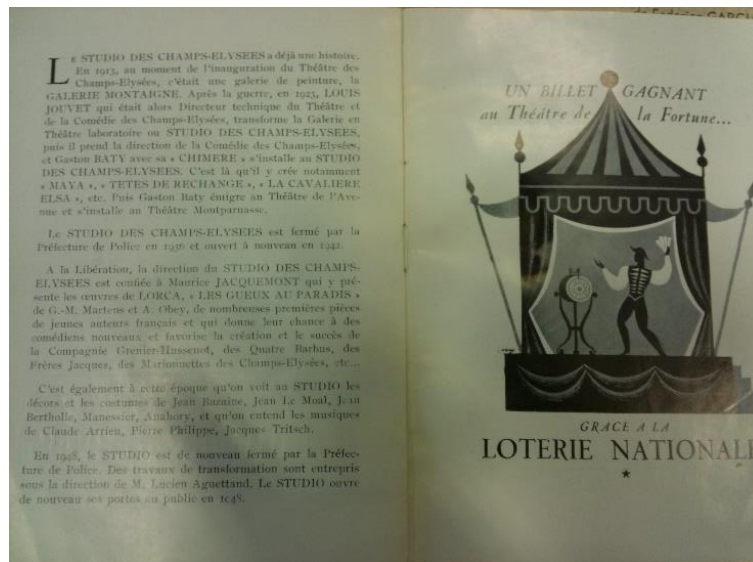


Al'Entr'acte **DÉGUSTEZ**  
**ESQUIMAUX GERVAIS**

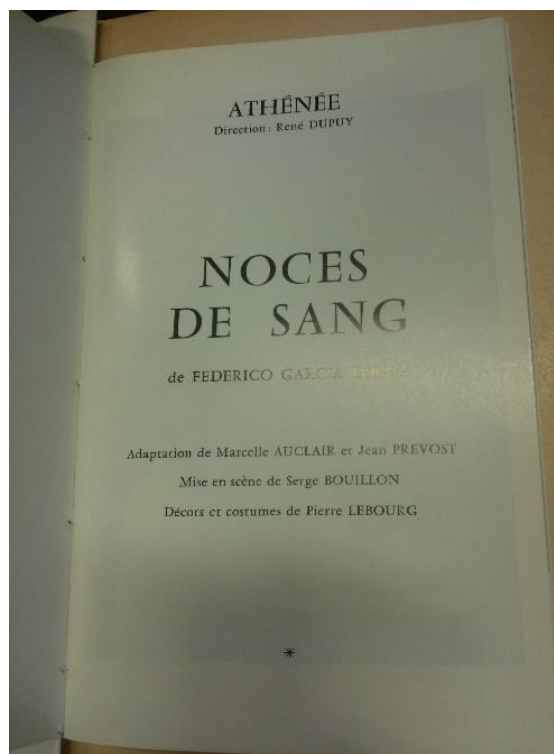
DEUTSCHES THEATRE  
KUNSTHAUS WÜRZBURG

Prix du Programme : 50 Francs.

EDITION THEATRE  
ESQUIMAUX - PARIS



## Théâtre de l'Athénée 1969





Un fait divers a inspiré *Noces de sang* à Federico Garcia Lorca : le jour de ses noces, la fiancée s'enfuit avec Léonard, abandonnant son jeune mari.

Léonard et le fiancé s'entretueront.

Lorca a mûri le thème pendant cinq années et écrit son drame en huit jours. Sur la passion des amants, il a greffé la passion de la mère, hantée par ceux de sa caste morts dans la rue : « Le couteau ! Le couteau ! »

Climat : l'Andalousie de l'intérieur, « où l'on prend feu rien qu'à toucher les murs ». Lorca a écrit : « J'aime la terre. Mes plus lointains souvenirs sont liés à la terre. Les insectes de la terre, les animaux, les paysans, suggèrent des choses que peu de gens comprennent. Je les capte aujourd'hui comme lorsque j'étais enfant. S'il n'en était ainsi, je n'aurais pu écrire *Noces de sang* ».

L'audace de *Noces* n'est pas dans l'obsession de la vengeance, mais dans la passion charnelle victorieuse, sans remords malgré deux hommes ensanglantés entre les pattes de chevaux, immobiles à jamais : pour la première fois sur la scène espagnole, un auteur dramatique a permis à une fille « caressée par le feu » de plaider non coupable pour cause d'amour fou.

Dialogues brefs, percutants, tout en verbes et substantifs, d'où le poème se dégage soudain lorsque l'indicible doit être dit : le langage de l'indicible est la poésie.

Théâtre poétique ? Non. Théâtre de poète, ce qui est différent. Le drame a l'état pur.

Créée en Espagne en 1933 et à Paris en 1938, *Noces de sang* demeure celle des pièces de Garcia Lorca qui touche le plus profondément le public.

Marcelle AUCLAIR.

## NOCES DE SANG

de FEDERICO GARCIA LORCA

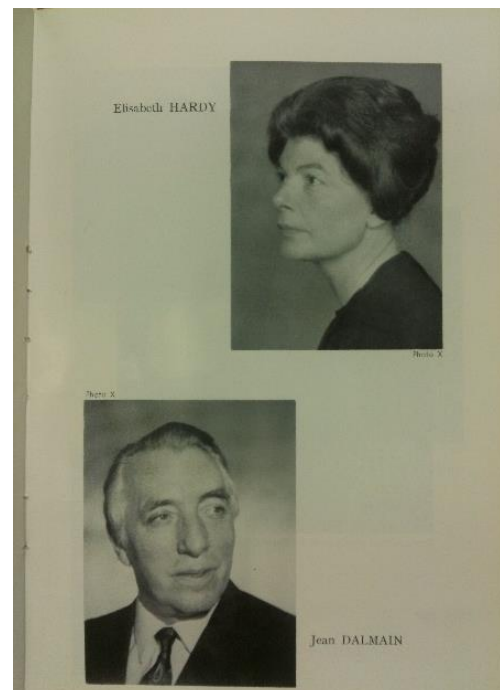
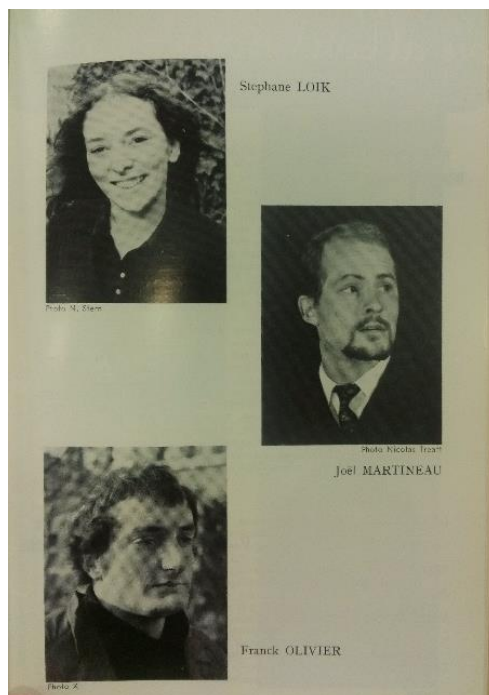
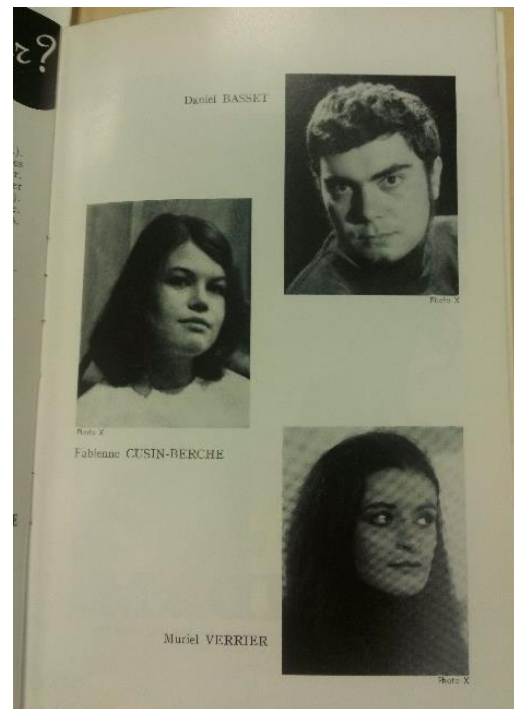
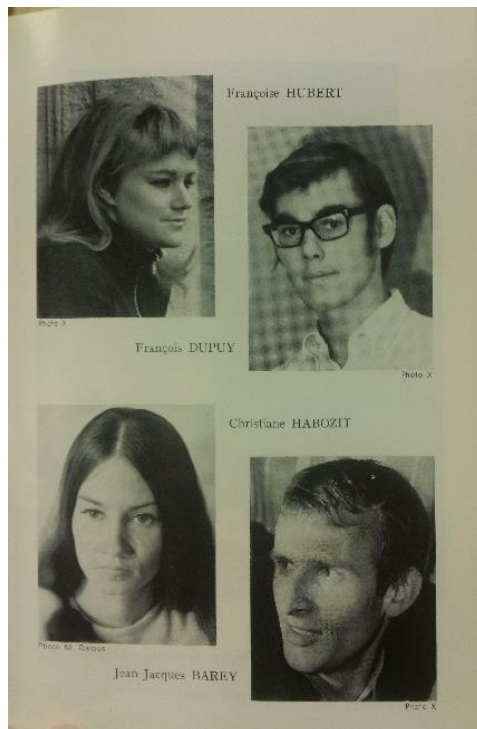
Adaptation de Marcelle AUCLAIR et Jean PREVOST

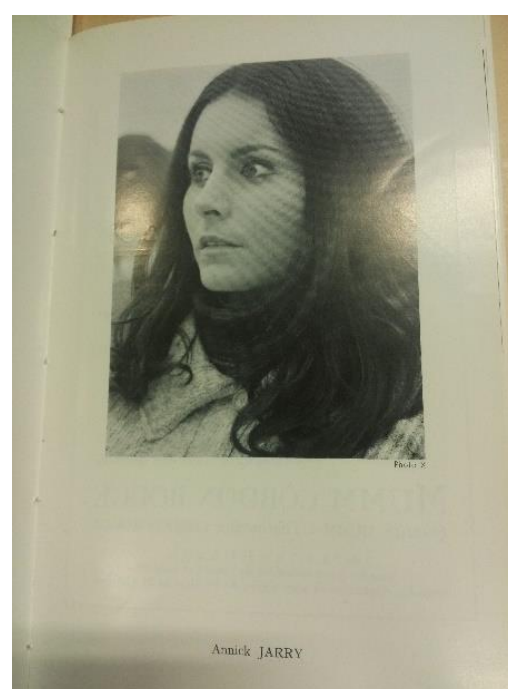
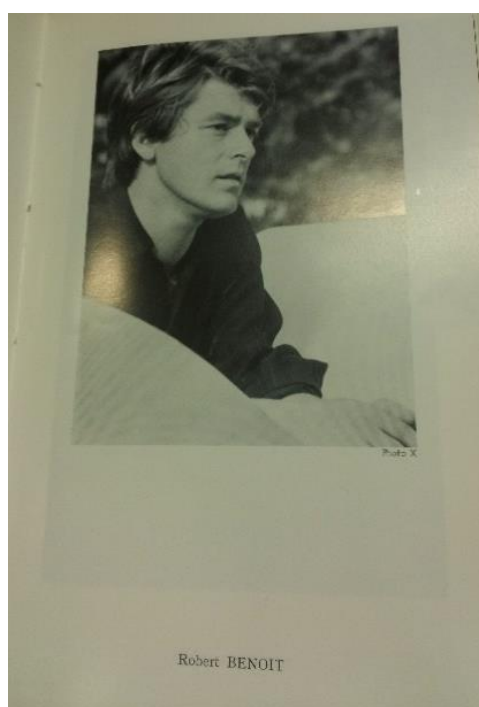
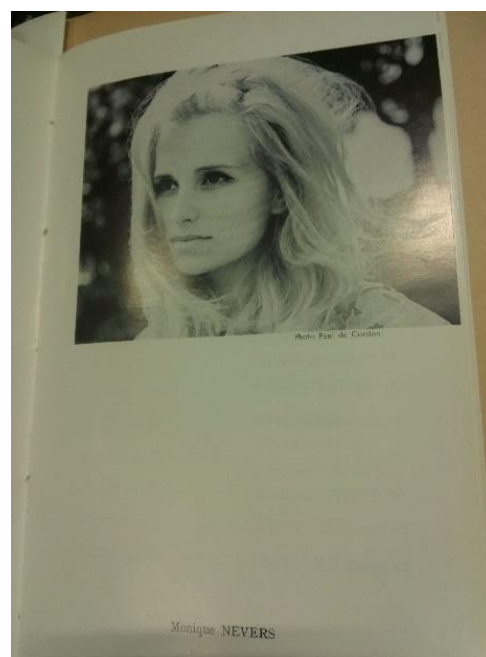
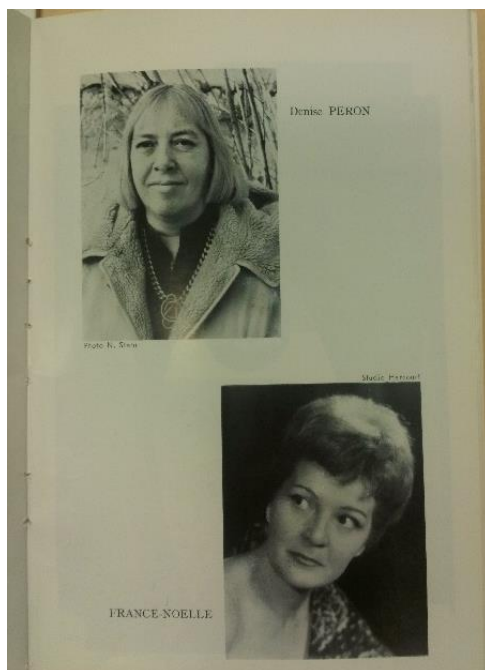
Mise en scène de Serge BOUILLON

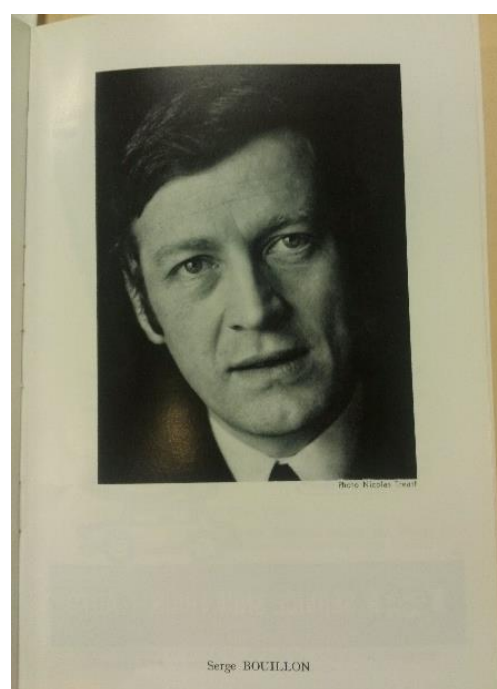
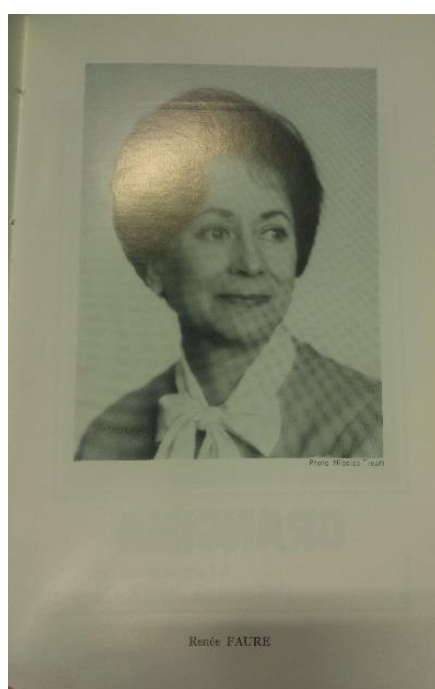
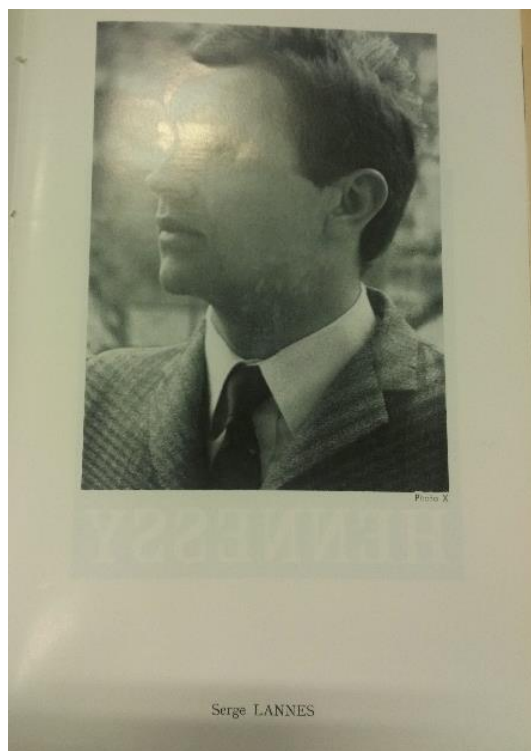
Décor et costumes de Pierre LEBOURG

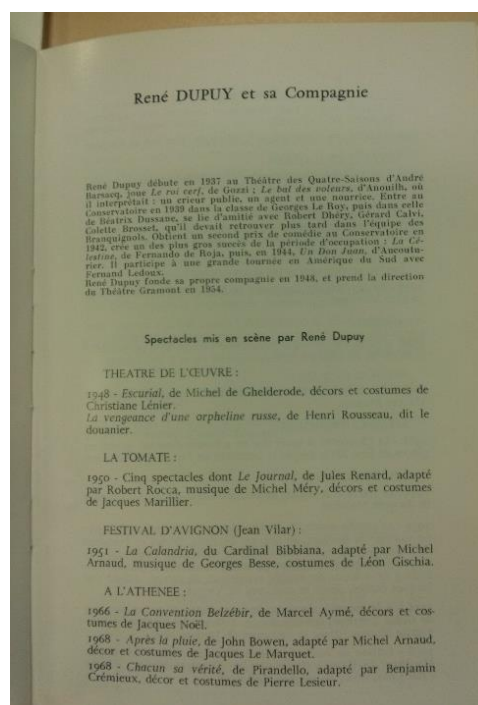
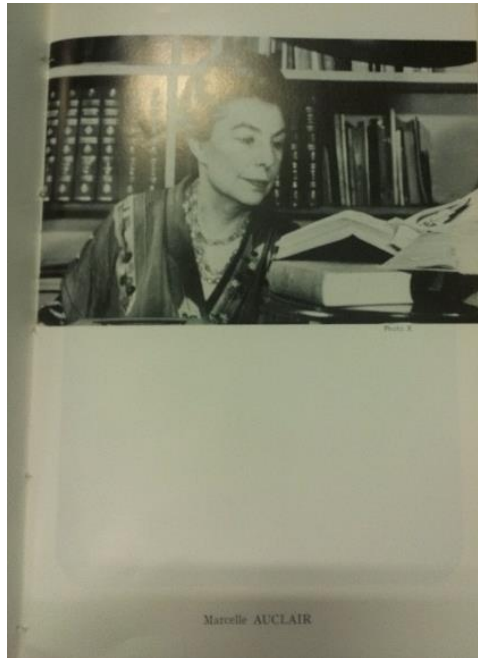
Distribution par ordre d'entrée en scène :

La mère .....	Rosie FAURE	Les jeunes filles .....	Stéphane LOIK
Le fiancé .....	Robert BENOIT		Fabienne CUSIN-BERCHE
La voisine .....	FRANCE NOELLE		Christiane HABOZIT
La belle-mère .....	Elisabeth HARDY		Françoise HUBERT
La femme de Léonard .....	Monique NEVERS		Muriel VERRIER
Léonard .....	Serge LANNES	Les invités .....	Daniel BASSET
La nourrice .....	Denise PERON		Joël MARTINEAU
Le père .....	Jean DALMAIN		Jean-Jacques BAREY
La fiancée .....	Annick JARRY		Franck OLIVIER
			François DUPUY
		La mort .....	FRANCE NOELLE

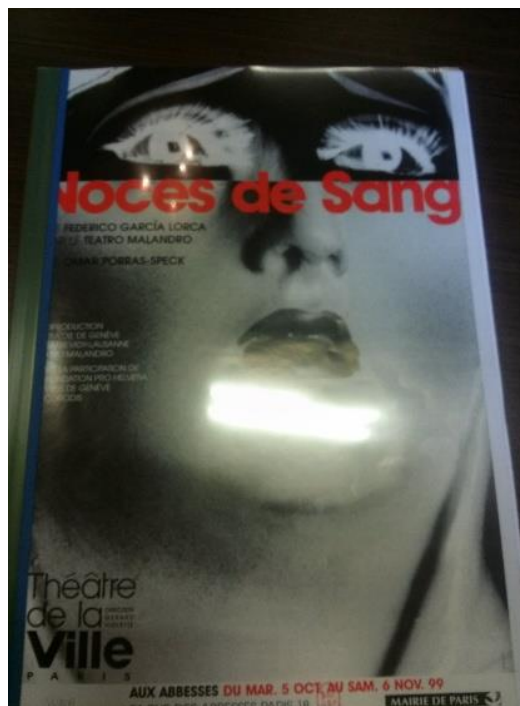








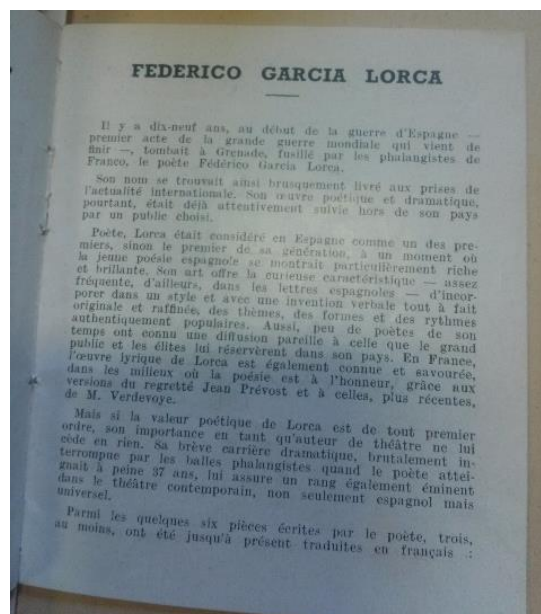
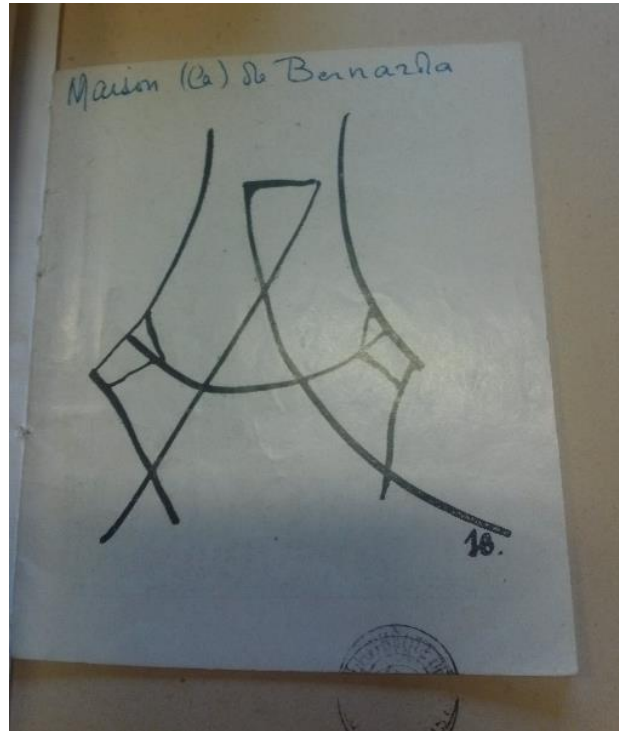
## Théâtre de la Ville 1999

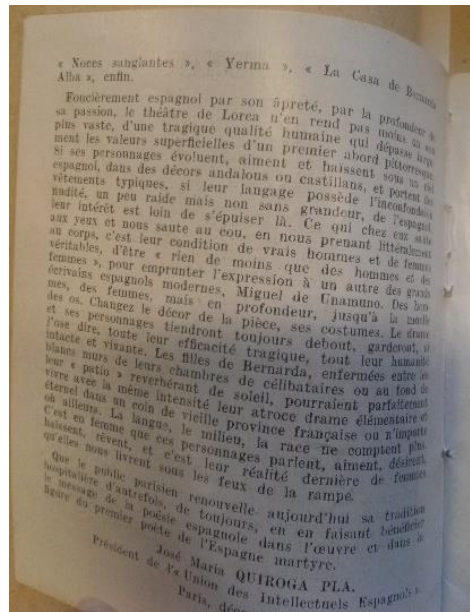




## B. LA CASA DE BERNARDA ALBA

### Studio des Champs-Élysées 1945






## LA MAISON DE BERNARDA

Drame et livret de Charles PONTYER  
Mise en scène de MARCEL LORCA  
Musique de MARCEL CHERAC

<p>Bernarda, mère de Bernarda..... Germaine KERJEAN</p> <p>Alfonso, fils de Bernarda..... Marthe MELA</p> <p>Agustina, fille de Bernarda..... Geneviève ESTEY</p> <p>Adelina, ..... Solvia MONFORT</p> <p>Lucia, ..... Jeanne HARDY</p>	<p>Chansons de Jacques TRITSCH</p> <p>Martín, ..... Liliane MAIGNE</p> <p>Agustín, ..... James GUYON</p> <p>Fuente, femme de charge..... Charles SOLANGE</p> <p>Provincia, ..... Odette TALAZAR</p> <p>La Bonadilla, ..... Geneviève BLAY</p> <p>La Mesurée, ..... Françoise HANSEN</p>
---	---

Les chansons de Jacques TRITSCH sont écrites par André SCHLESSE et Les Compagnons de Route.  
Les costumes ont été exécutés sous la direction de René JAMES ABRIOT, chef d'Atelier du Centre Dramatique de Paris.

Sonorisation des STUDIOS SON A.T.R. 111, boulevard Haussmann



James GUYON

LE SPECTACLE DEBUTERA PAR :

### UN PRÉLUDE MUSICAL

#### d'Airs Populaires Espagnols


présenté par

E. DIAZ


Entrée à 2 minutes après

du 1<sup>er</sup> acte de la


« Maison de Bernarda »




Marthe MELA



Maurice JACQUEMONT



Germaine KERJEAN

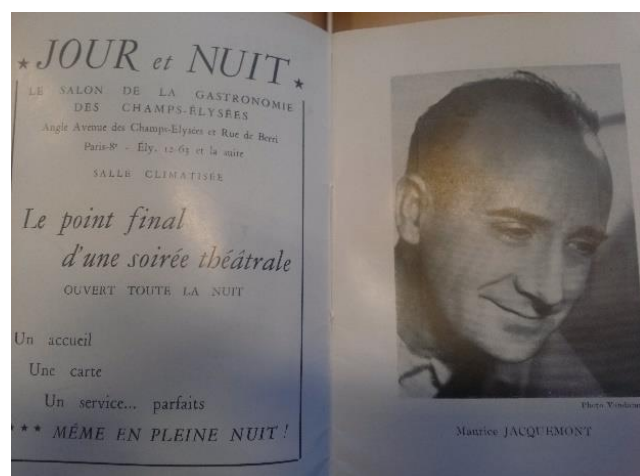
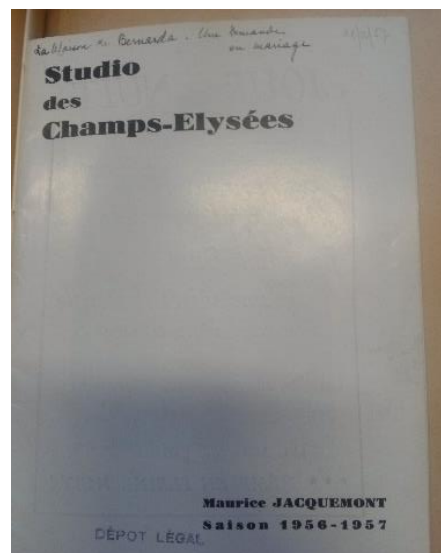


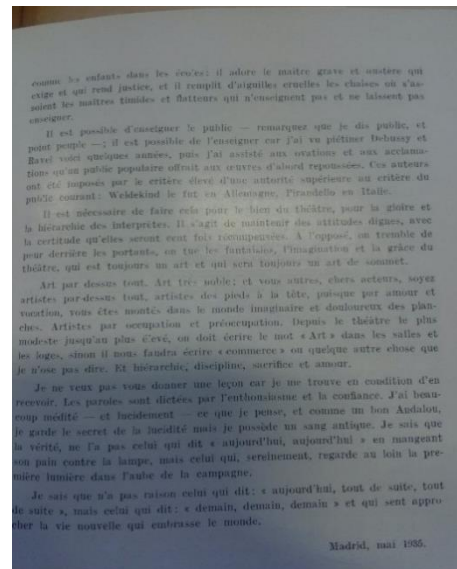
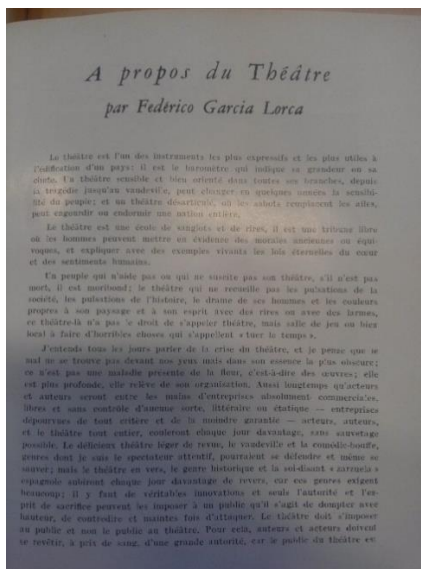
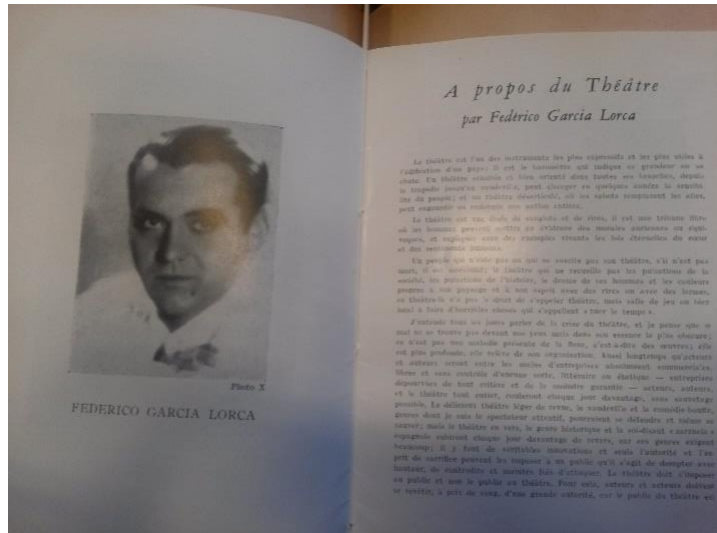
Germaine MICHEL

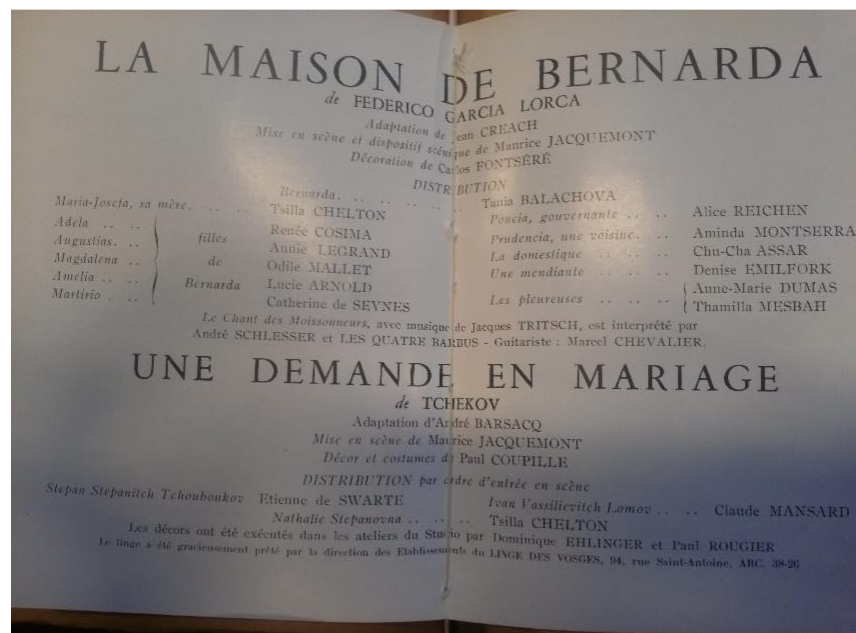
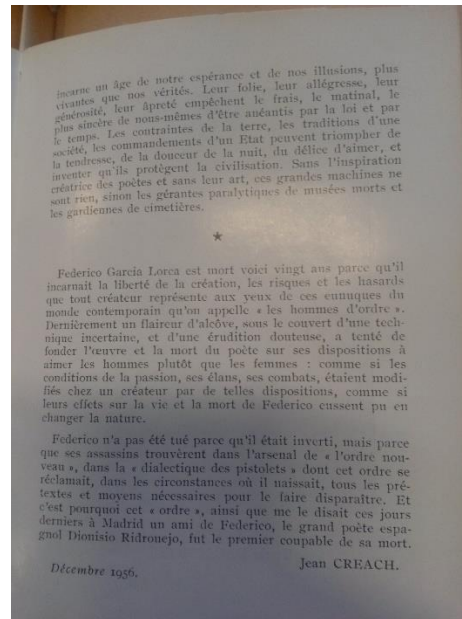
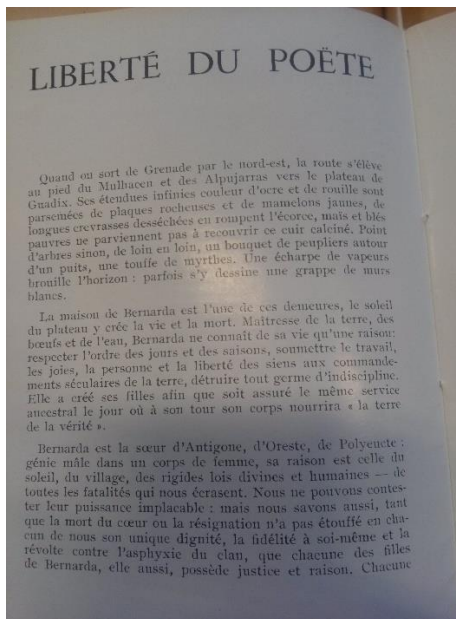


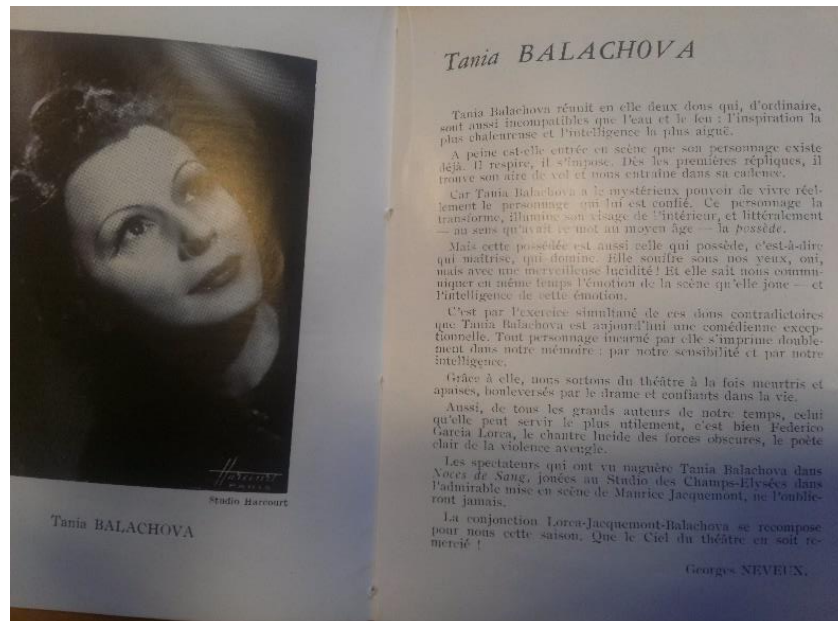


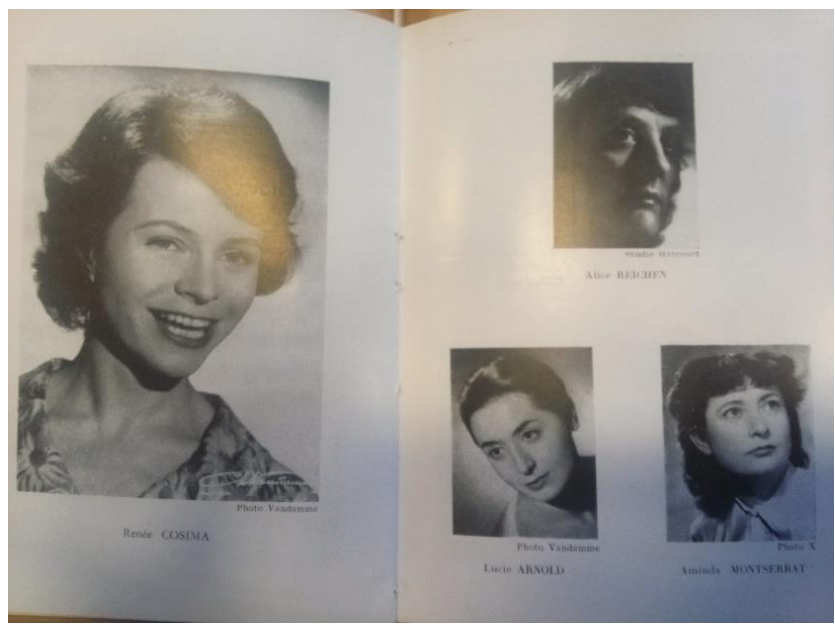
## Studio des Champs-Élysées 1956







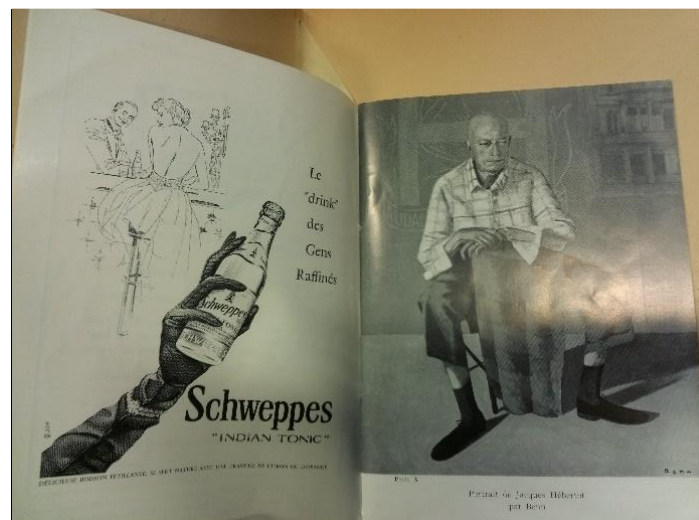
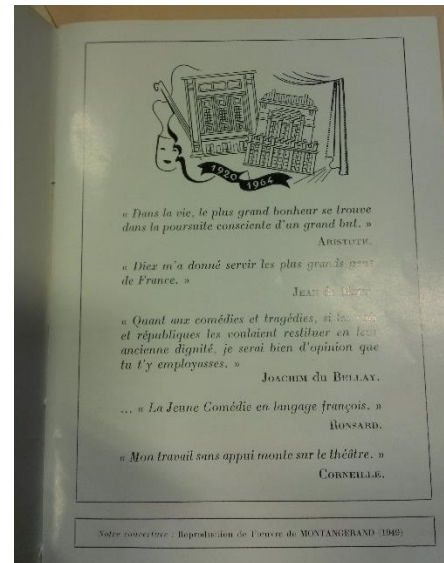






C. YERMA

## Théâtre Hébertot 1964



## Federico, mon ami...



Je le revois en bourgeron bleu timbré du sceau de la chimère — l'uniforme de sa compagnie dramatique « La Barraca » — dans les jardins du palais de la Magdalena, à Santander. C'était deux ans avant sa mort et depuis sept ans nous cherchions à nous joindre soit à Paris, soit en Espagne. Un sort ironique semblait contrarier nos rencontres, soit qu'il vint me voir à Paris alors que j'en étais absent, soit que je courusse après lui en Castille alors qu'il était en Andalousie.

Avec quelle ferveur je prenais peu à peu connaissance de son théâtre qui faisait de lui l'authentique descendant du grand Lope de Vega. On n'avait pas connu, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, une verve nationale plus curieuse, plus éclatante, plus féconde. La



Croquis de Jacques Marillier

nature andalouse avec ses bruits, ses odeurs, son éblouissement, rayonnait dans ses poèmes comme dans ses pièces, comme jadis le sol espagnol tout entier dans les effusions lyriques du *Pasaje de los espíritus*.

Mais son art se haussait bientôt jusqu'à l'universel et par-dessus la nature andalouse, c'est toute l'humanité violente, déchirée de passions élémentaires, se nourrissant de haine et d'amour alternés dans un décor étouffant sous les plus somptueuses images bibliques.

C'est sans effort que Lorca était passé du livre à la scène. Ses personnages directs et gorgés de sève bouleversaient, renouaient les vieilles formules du théâtre contemporain. Ils étaient, certes, les descendants authentiques des subtils héros de Congora le cordonnier. Mais la réalité des champs, des vergers, de la terre, pesait sur leur comportement. Ils sentaient passer en leur âme, l'âme du monde sensible et leur sang battait au rythme d'un univers frénétique, d'honi d'exister.

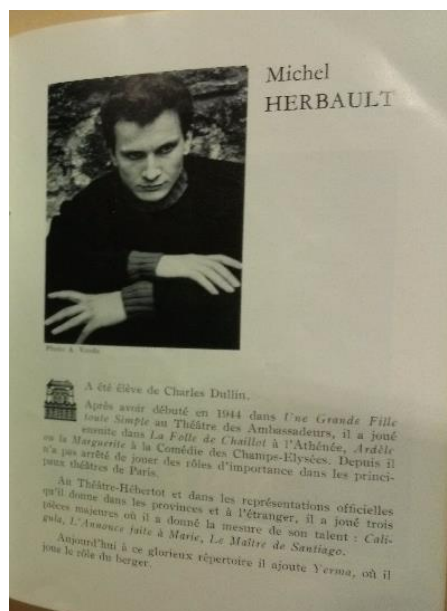
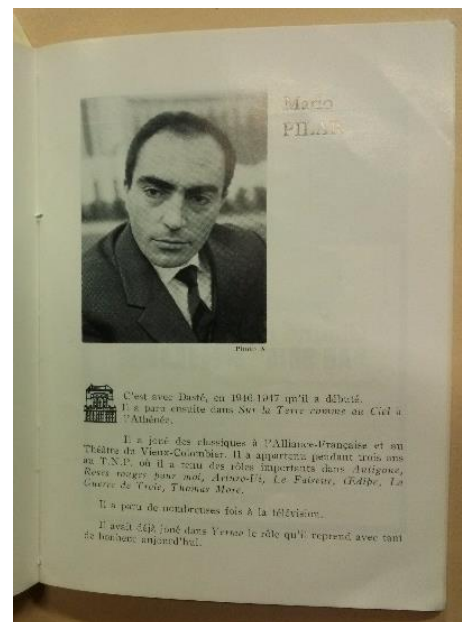
Le goût et la peur de la mort, l'attrait de la chair et de sa fugace splendeur, l'ivresse du sexe mêlée à tous les empor-

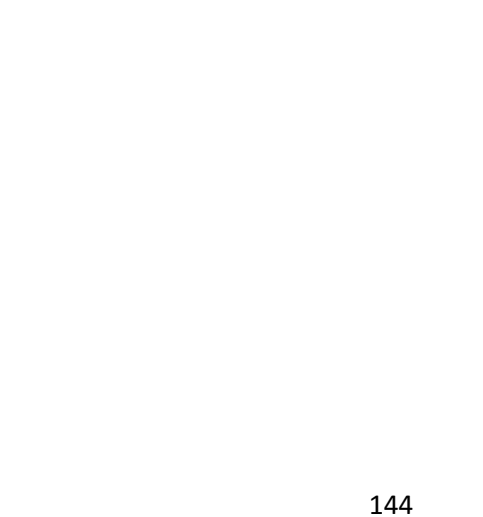


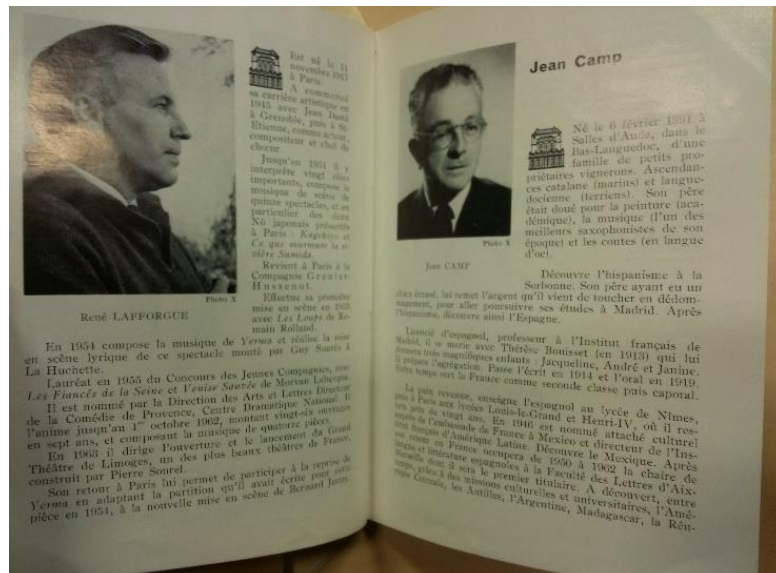
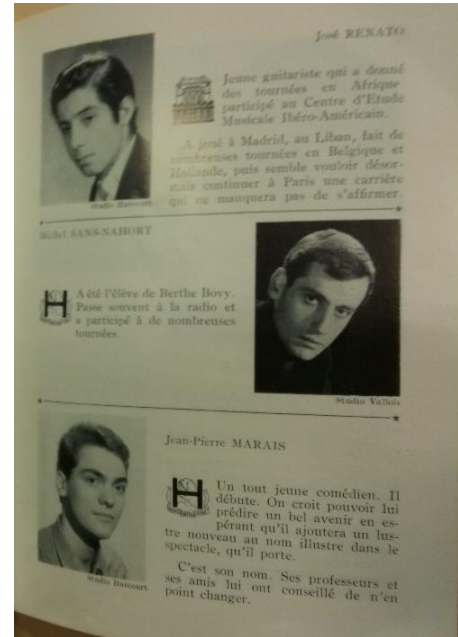
Croquis de Jacques Marillier













## ANEXO 4: EJE CRONOLÓGICO

